کتاب رنگ

اثر: ایتن

ترجمه: دکتر محمّدحسین حلیمی

چاپ نهم

The Art of Colour

فیزیک نور و رنگ؛ واقعیت رنگ و اثر رنگی با توجه به رنگ های آکروماتیک و کروماتیک؛ مطابقت ذهنی رنگ ها؛ دایرهٔ رنگ و هفت تضاد رنگی؛ ترکیب رنگ ها و نمایش ساختمان رنگ در کُره؛ تئوری های امپرسیون؛ اکسپرسیون و کمپوزسیون رنگ و ... از جمله مباحثی هستند که در این کتاب مطرح شده‌اند.

هنر
ART

Itten, Johannes

ایتن، جوهانز، ۱۸۸۸-۱۹۶۷

کتاب رنگ/ اثر ایتن؛ ترجمهٔ محمّدحسین حلیمی.- تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۴.
۲۵۱ ص.: مصور(رنگی).
«به انضمام مقدمه‌ای پیرامون اهمیّت و کاربرد رنگ در شیوه‌های نقّاشی»
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
پشت جلد به انگلیسی:

ISBN 964-422-616-X
The Art of Colour

کتاب‌نامه: ص. ۲۴۱؛ همچنین به صورت زیرنویس.
چاپ اول: ۱۳۶۵. چاپ دوم: ۱۳۶۶. چاپ سوم: ۱۳۶۹. چاپ چهارم: ۱۳۷۰. چاپ پنجم: ۱۳۷۳. چاپ ششم: ۱۳۷۴. چاپ هفتم: ۱۳۸۲. چاپ هشتم: ۱۳۸۴.
۱. رنگ - روان‌شناسی - ۲. نقّاشی - فن. ۳. زیبایی‌شناسی. الف. حلیمی، محمّدحسین، مترجم. ب. ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ وانتشارات. ج. عنوان.

کتاب رنگ

The Art of Colour

نویسنده: جوهانز ایتن
مترجم: دکتر محمّدحسین حلیمی

تهران ۱۳۸۶

فهرست

پیش‌گفتار چاپ هفتم

مبحث رنگ یکی از مباحث بسیار مهم آموزش هنر در تمام مقاطع تحصیلی، از کودکستان تا دانشگاه می‌باشد که به‌ویژه در آموزش نقاشی همواره مورد توجه استادان هنر قرار داشته است و برای آن برنامه‌های آموزشی عملی و نظری اساسی و متنوعی در نظر گرفته می‌شود. متأسفانه، در مدارس و دانشکده‌های هنری ایران تا سال‌های دهۀ پنجاه، برنامۀدقیق، مستقل و منسجمی در مورد رنگ وجود نداشت و تنها گاهی برخی از استادان که با مدارس مدرن و مهم هنری در کشورهای غربی ارتباط داشتند، می‌توانستند به منابع تازه دسترسی داشته باشند.

در سال ۱۳۴۹، هنگامی که نگارنده دورۀ لیسانس رشتۀ نقاشی را به پایان می‌رساند، از طریق استاد محترم دانشکدۀ هنرهای زیبا ـ خانم سیما کوبان ـ با نسخۀ انگلیسی کتاب *هنر رنگ*، اثر ایتن، آشنا شد. این کتاب از مهم‌ترین آثار آموزشی در باب زیبایی‌شناسی رنگ است. نگارنده، در آن زمان، از روی علاقه و نیاز تخصصی، با صرف وقت بسیار، کتاب یاد شده را مطالعه کرد و ترجمۀ بخش‌هایی از آن را همراه با مقدمه‌ای دربارۀ اهمیت‌رنگ در هنر نقاشی ـ به‌صورتی ناقص ـ به چاپ رسانید که به‌رغم نارسایی‌های آن، در اندک مدت نایاب شد.

در دسترس نبودن کتابی معتبر در زمینۀ زیبایی‌شناسی رنگ، نگارنده را واداشت تا به ترجمۀ کامل کتاب از متن فرانسه اقدام کند. در این کوشش، کتاب در شکلی نو و زبانی ساده با عنوان *کتاب رنگ* به چاپ رسید که خوشبختانه با استقبال خوب علاقه‌مندان روبه‌رو شد؛ تا جایی که در سال ۱۳۷۵، ششمین چاپ آن نیز منتشر شد و اکنون نسخه‌های آن نایاب است.

با وجود آن که بیش از سی‌سال از انتشار نخستین چاپ کتاب به زبان‌های آلمانی، انگلیسی و فرانسه می‌گذرد، همچنان از معتبرترین منابع هنری و رایج‌ترین کتاب مقدماتی آموزش رنگ به‌شمار می‌آید و در مدارس هنری، هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها مورد استفادۀ هنرمندان و دانشجویان قرار دارد. هر چند در این سال‌ها کتاب‌های مهم دیگری نیز در زمینۀ رنگ نگاشته شده است، روش‌ها و برنامه‌های آموزشی ـ هنری طرح شده در این کتاب به‌گونه‌ای است که هنرآموزان را قادر می‌سازد به سهولت و با کم‌ترین هزینه، آموزه‌های آن را در عمل به‌کار گیرند. آموزش‌های *کتاب رنگ* به سادگی و با استفاده از مواد و مصالح سنتی مانند گواش، آبرنگ، اکولین یا حتی رنگ و روغن قابل اجراست البته با فراهم شدن وسایل جدید برای مشاهدۀ رنگ‌ها و کسب تجربیات تازه با کمک رایانه‌ها و چاپگرهای حساس، رسیدن به دریافت‌های جدید سهل‌تر شده است که یافته‌های آن می‌تواند در مراحل پیشرفته‌تر تحقیقات و آزمایش‌های رنگی در اختیار دانشجویان و متخصصان رنگ قرار گیرد.

گفتنی است نگارنده که سال‌هاست عهده‌دار آموزش مبانی هنرهای تجسمی در دانشکده‌های هنری ایران است، همواره بخش مهمی از فعالیت‌های پژوهشی و آموزشی خود را پیرامون مبحث رنگ قرار داده، ضمن مطالعه و آشنایی با روش‌های آموزشی اساتید معتبر رنگ‌شناس معاصر، بر مفیدبودن الگوهای آموزشی رنگ ایتن برای دانشجویان رشته‌های هنری و عموم هنرجویان تأکید دارد.

گذشت نزدیک به شش سال از آخرین چاپ کتاب رنگ و

نیاز روزافزون دانشجویان و استادان دانشکده‌های هنری به مباحث طرح شده در این کتاب، نگارنده را تشویق کرده است تا با چاپ دیگری از آن، افزون بر رفع ایرادهای چاپ‌های پیشین با کمک امکانات فنی تازه، کتاب را باردیگر در دسترس علاقه‌مندان قرار دهد. این مهم را ناشر محترم، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، برعهده گرفت که همواره در انتشار کتاب‌های نفیس هنری و علمی پیش‌گام بوده است. وظیفهٔ خود می‌دانم از زحمات و خدمات شایستهٔ فرهنگی ایشان قدردانی کنم.

محمد حسین حلیمی

مرداد ۱۳۸۱

مقدمهٔ مترجم

اهمیت و کاربرد رنگ در شیوه‌های نقاشی

دنیایی که ما آن را نظاره می‌کنیم از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارت‌اند از: فرم (**شکل**) و (**رنگ**) که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. هر موجودی که در دنیا با چشم دیده می‌شود، ابتدا جنبهٔ شکل و اندازهٔ آن احساس می‌شود و سپس، رنگ آن مورد توجه قرار می‌گیرد. رنگ ویژگی بارز هر شیء طبیعی است، چنان‌که رنگ گل سرخ از دور نگاه هر بیننده‌ای را به خود معطوف می‌کند یا از روی رنگ یک میوه می‌توان فهمید که رسیده یا نارس است. با نگاه به سطح یک فلز، می‌توان جنس و حتی وزن تقریبی آن را از روی رنگ آن حدس زد. مثلاً، رنگ قرمز آهن گداخته ناخودآگاه ما را از لمس کردن آن برحذر می‌دارد. یک رنگ خاص حتی می‌تواند، به‌طور هم‌زمان، نشان‌دهندهٔ دو مفهوم جداگانه نیز باشد که ارزش‌های مستقلی دارند، مانند رنگ قرمز که هم علامت آتش هم علامت خون است.

بدین‌ترتیب، اهمیت رنگ در زندگی انسان اگر بیش از شکل و فرم نباشد، کم‌تر از آن نیست. دانش‌آموزان در مدارس، از طریق آموزش هندسه با مفاهیم شکل و فرم در طبیعت آشنا می‌شوند. فرم‌ها و حجم‌های هندسی دایره، مربع، مثلث و روابط بین آن‌ها را می‌آموزند و با دانش (پرسپکتیو) و مفهوم سطح و حجم نیز آشنا می‌شوند، اما دربارهٔ رنگ و نقش و اهمیت آن در زندگی آموزشی نمی‌بینند. حتی در آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های هنری ـ به‌ویژه رشته‌های معماری، طراحی محیط و معماری داخلی ـ که بیش از سایر رشته‌ها با مواد و مصالح رنگین سروکار دارند، به اندازهٔ کافی بدان اهمیت داده نمی‌شود و در برنامه‌های آموزشی این رشته‌ها تمرین و پژوهشی گنجانده نمی‌شود.

دنیا پوشیده از رنگ است و اهمیت رنگ برای فرم عالم مانند اهمیت آن برای هنرمند است. رؤیت رنگ‌ها همواره در رابطه با (**طبیعت اشیا**) و چگونگی (**تابش نور**) و (**وضعیت چشم**) می‌باشد. در تجزیه و تحلیل رنگ‌ها، در نظر داشتن این سه جنبه اهمیت ویژه‌ای دارد. حساس بودن به رنگ در تزیین فضاهای زیستی، معماری، مهندسی برق، تعیین ابعاد و مقدار و وسعت رنگ در تبلیغات، سینما، تفرجگاه و برای هنرمند در کارگاه ضرورتی گریزناپذیر است. در این‌گونه موارد، باید به رنگ‌های اولیه، ثانویه، رنگ‌های مکمل و قوانین ترکیب رنگ‌ها و تضاد رنگ‌مایه‌ها و دایره و کرهٔ رنگ دقت کافی کرد و آن‌ها را از نظر توزیع، آرایش، سطوح رنگی، درخشش و کیفیت مورد ارزیابی قرار داد.

تصور جهان بدون رنگ غیرممکن است، چرا که رنگ پدیده‌ای است که در همه‌جا حضور دارد و نقشی مؤثر بازی می‌کند. ارتباطات به کمک رنگ‌ها صورت می‌گیرد و تمام دریافت‌های عینی از طریق رنگ‌ها حاصل می‌شود. روی تابلوهای راهنمایی، در پست‌های فرودگاه‌ها، در تقاطع جاده‌ها، در کارخانه‌ها، در خیابان‌ها و پیاده‌روها نیز چنین است. ماشین‌آلات و اتومبیل‌ها به رنگ‌های مختلف رنگ‌آمیزی می‌شوند تا بهتر به چشم بیایند. دیوارهای سنگی و آجری، کف‌پوش‌های رنگارنگ، در و پنجره‌های چوبی و فلزی، رنگ داروها و بسته‌بندی آن‌ها که با ترکیب شیمیایی آن‌ها مطابقت

دارد، بـا توجه به ارزش‌های رنگی انتخاب می‌شوند. در منازل، خیابان‌ها و پارک‌ها، گل‌های رنگارنگ فضاها را رنگین می‌کنند.

سـالن‌های نمایش و دکور تئاتر با توجه به جلوه‌های رنگی آذین مـی‌شوند. در سینما، فضاها و صحنه‌ها با دقت فراوان به رنـگ‌هـا آرایـش داده می‌شوند و بازیگران لباس‌های رنگارنگ مـی‌پوشـند و نورافکن‌های رنگین، با رنگ خود، نمود صحنه‌ها را تغییر می‌دهند.

مـوزه‌هـا مملـو از گنجینـه‌هـای هنری رنگین هستند که در آن‌ها رنگ نقش اساسی دارد.

بـه‌رغم وسعت کاربرد رنگ و حضور و تأثیر آن در زندگی انسـان، معمـولاً افـراد بـه آن توجه کافی ندارند. شاید به خاطر وجـود و حضـور دائمـی رنـگ در همهٔ حالات و همهٔ لحظات زندگی است که اهمیت آن ناشناخته است.

در هر حال، انسان پدیدهٔ رنگ را مانند آفتاب پذیرفته است و مـی‌دانـد کـه در قسـمت مهمـی از زندگی روزانهٔ خود با آن روبـه‌رو است. با این همه، به‌رغم بی‌تفاوتی در برابر رنگ‌ها، از درک و احساس زیبایی آن عاجز نیستیم.

رنـگ‌هـا پدیدهٔ شگفتی هستند؛ به‌ویژه زمانی که به طلوع یا غروب آفتاب نظربیندازیم و در برابر تابلوی رنگارنگی بایستیم.

رنـگ برای زندگی انسان ضروری است، اما ضرورت آن به انـدازه‌ای نیسـت کـه نتوان بدون آن زندگی کرد، چنان‌که افراد کوررنـگ بـه خوبـی مـی‌تواننـد بـه زندگی خود ادامه دهند و نیازهای خود را برآورده سازند.

افـزون بـر ایـن، رنـگ‌هـا نقش مهمی در زندگی عاطفی و معنـوی انسـان ایفـا مـی‌کنند. ما به درخشش روزهای آفتابی و شـادابی رنـگ‌هـا تمـایل بیش‌تـری داریـم و از هوای ابری و خاکستری خسته می‌شویم.

رنـگ‌های پر زرق و برق ما را آشفته می‌سازند و رنگ‌های ملایـم و هماهـنگ بـرایمان خوشـایندند. پارچـه‌های رنگین و اشـیای خـوش‌رنـگ را نیـز مثل گل‌ها، درختان سرسبز، آسمان لاجوردیـن و تپـه‌هـای بـنفش‌رنـگ می‌ستاییم. رنگ‌ها حتی بر مسرّت خاطر و سلامت انسان اثر می‌گذارند. ما اشیا را از روی تفـاوت رنگ‌هایشان از هم تمیز می‌دهیم و فاصلهٔ آن‌ها را حس می‌کنیم.

رنـگ‌ها به همان اندازه که امروز برای ما جالب و ضروری اسـت، بـرای اقـوام ابـتدایی نیـز لازم و ضـروری بـوده است. انسـان‌هـای اولیـه کلـبه‌هـای محقـر خـود را بـا انـواع رنگ‌ها مـی‌آراسـتند و ابـزار و ظـروف مـورد نیازشـان را با رنگ‌های گونـاگون و باشـکوه آرایش می‌دادند. آنان مانند انسان امروزی زیـنت‌آلات مختلف به‌دست و گردن خود می‌آویختند و هرگاه بـه میـدان جـنگ مـی‌رفتـند، خـود را با تجهیزات و لباس‌های جنگی الوان و درخشنده زینت می‌دادند تا حیرت و وحشت را در دل دشمن برانگیزند.

انسـان در تمـام دوران‌هـا با رنگ سر و کار داشته و به‌گونهٔ شایسته‌ای از آن استفاده کرده است. مصریان، یونانیان و ایرانیان رنـگ را بـه شـیوه‌هـای گونـاگون در زینت لباس‌ها و تزیینات سـاختمان‌هـا بـه‌کـار مـی‌بردند. انسان همواره کوشیده است تا اسـرار و رمـوز رنـگ را بشناسـد و در زندگی خود به‌کار برد. منبع الهامات او نیز طبیعت است و قوانین و فرمول‌های خود را از مـثال‌هـای طـبیعت بـرمی‌گیـرد. پیشـرفت علـم و تجربیات پژوهـندگان نیز شیوه‌های مختلفی برای احساس و فهم رنگ‌ها بـه‌وجـود آورده اسـت؛ بـه‌ویـژه آن‌کـه در دو سـدهٔ اخیـر، فیـزیک‌دانـان، فیزیولوژیسـت‌هـا، شـیمیدان‌هـا، روان‌شناسـان، جامعـه‌شناسان و به تازگی هنرشناسان مسائل مربوط به رنگ و نـور و یافته‌های مربوط به بینایی را مورد مطالعهٔ عمیق و علمی قـرار داده‌انـد. گـرچه هـنوز بسیاری از اسرار رنگ‌ها ناشناخته مـانده است، با کوشش مشترک پژوهشگران و توجه هنرمندان، انـتظار مـی‌رود کـه رمـوز رنگ‌ها بیش از پیش شناخته شود و هنرشناسـان بتوانـند بـا ذکـاوت و هوش خود، قواعد و قوانین تـازه‌ای کشـف کنـند و راه‌های جدیدی برای شناسایی کامل‌تر این پدیدهٔ شگفت به‌دست آورند.

یـک دانـش‌پژوه باید بداند که یادگیری چگونگی استفاده از

رنگ‌ها تنها از طریق مجموعه‌ای از قوانین امکان‌پذیر نیست، زیرا اصول و ضوابطی که به‌عنوان راهنما در استفاده از رنگ‌ها به‌کار می‌رود کافی نیستند. در بخش‌های بعدی، تجربه‌ها و تمریناتی آورده خواهد شد که تا اندازه‌ای علاقه‌مندان را از بلاتکلیفی رهایی خواهد داد. همچنین، مباحثی که مستقیماً به رنگ‌ها می‌پردازند، معیارهایی برای شناخت رنگ‌ها و سپس ارزیابی آثار هنری به‌دست خواهند داد.

در سدهٔ هفدهم میلادی، نیوتن توانست با تجزیهٔ نور سفید، رنگ‌های طیف را به‌دست آورد. او کشف کرد که نور سفید شامل انواع اشعه است که هرگاه به‌طور جداگانه به شبکهٔ چشم انسان وارد شوند، احساس یک رنگ مجزا را به‌وجود خواهند آورد. با آمیختگی این شعاع‌ها (امواج نور) بر روی شبکهٔ چشم نیز رنگ سفید احساس می‌شود. درنتیجه، معلوم شد که رنگ، پدیده‌ای ادراکی و مسئله‌ای مربوط به بینش آدمی است. پیش از نیوتن، تصور بر این بود که رنگ تا اندازهٔ زیادی یک ویژگی ذاتی و حسی و مربوط به شکل و ترکیب هر شیء است. چنان‌چه سیبی سرخ را در نظر بگیریم، به سختی ممکن است بپذیریم که رنگ ویژگی عرضی آن است و سرخی در ذات آن نیست. هر شیئی دارای دو ویژگی است: یکی شکل و حجم، و دیگری نمود رنگی است.

از زمان نیوتن تاکنون نظریه‌های علمی بی‌شماری دربارهٔ رنگ‌ها ارائه شده است. بیش‌تر این نظریه‌ها و تجربه‌ها در مورد تجزیهٔ نور و گذشتن آن از میان فیلترها و شیشه‌های رنگین است، در حالی که دید عادی ـ که با نمود ظاهری رنگ اشیا سروکار دارد ـ بسیار عجیب و پیچیده است. رنگ و صورت (شکل)، هر دو در شمار ویژگی‌های موجودات هستند؛ مثلاً، برگ هم صورت قلب را دارد هم به رنگ سبز است. به‌نظر چنین می‌نماید که شکل برگ، ویژگی ذاتی و جدانشدنی آن است، در حالی که رنگ همواره بر اثر مداخلهٔ عوامل محیط دستخوش تغییر می‌شود. سبزی یک برگ از فاصلهٔ دور آبی به‌نظر می‌آید، در سایه به ارغوانی متمایل می‌شود و در غروب آفتاب، سرخ‌فام به‌نظر می‌رسد. در بهار، رنگ برگ‌ها سبز روشن است، در تابستان تیره می‌شود و در پاییز به زرد و نارنجی تبدیل می‌گردد. چنان‌چه اثر رنگ‌های موضعی و پیرامون شیئی را در نظر بگیریم و ترکیب رنگ‌های موضعی را با رنگ خود شیء ارزیابی کنیم، خواهیم دید که شناخت و درک رنگ‌ها تا چه اندازه پیچیده و مشکل است. دانشمندان بسیاری ماهیت نور و رنگ را مورد آزمایش و بررسی قرار داده‌اند؛ از آن میان، یافته‌های علمی **هِلْم هولْتز**، **ویلهِلْم اُسْتْوالْد**، **شِوْرول** و **کلارک مَکْسْوِلْ** اهمیت بیش‌تری دارند. گوته نیز از جنبهٔ زیبایی‌شناسی، نظرهای ذوقی خود را عرضه کرده است و رنگ را در شمار عناصر مهم زیبایی دانسته است. او برای ترکیب رنگی و نسبت‌های آن‌ها اعدادی را عنوان کرده است که می‌تواند معیار هماهنگی رنگ‌ها قرار گیرد. در بخشی از این کتاب، به این مسئله اشاره‌هایی شده است.

در هر لحظه از روز، طبیعت رنگ‌های تازه‌ای به خود می‌گیرد. طلوع و غروب آفتاب رنگ‌هایی مشابه به چهرهٔ طبیعت می‌دهند و بدین‌ترتیب، در ساعات مختلف روز با تغییرات نور و سایه، رنگ‌ها مرتباً در حال تغییرند. جوّ زمین نیز نقش مهمی دارد و مانند فیلتر، باعث ایجاد رنگ‌های متفاوتی می‌شود. هر چه رطوبت جوّ بیش‌تر باشد، تغییرات رنگی شدیدتر است. علت ظاهر شدن رنگ‌های زرد، نارنجی، قرمز و حتی بنفش در طلوع آفتاب، وجود جو اشباع شده از رطوبت و بخار آبی است که در سطح زمین پراکنده است. در چنین لحظاتی، برای بیننده امکان ندارد تا رنگ‌های اصلی اشیا را ببیند، به‌ویژه، اگر اثر رنگ‌های موضعی و بازتاب‌شان را در یکدیگر در نظر داشته باشیم. این نکته در آثار نقاشان امپرسیونیست با اندکی دقت و توجه مشهود است. امپرسیونیست‌ها به خوبی دریافته بودند که تغییرات رنگ در طبیعت، ویژگی ذاتی اشیا نیست؛ بلکه میزان تابش نور و شرایط مختلف جوی این تغییرات را به‌وجود می‌آورد. این نقاشان رنگ ظاهری اشیا را به‌دقت بررسی کردند و به رنگ

موضعی نیز توجه فراوان نشان دادند.

پیش از نقاشان امپرسیونیست، توجه نقاشان بیش‌تر به شکل و صورت معطوف بود و اهمیت رنگ در درجات بعدی قرار داشت. با نظریاتی که امپرسیونیست‌ها طرح کردند، زیبایی‌شناسی رنگ اهمیتی تازه یافت. نکاتی که نقاشان امپرسیونیست نخستین بار در تابلوهایشان به‌شکلی تازه مطرح کردند، در نظر معاصران‌شان غیرواقعی می‌آمد و مردود شمرده می‌شد. اما پس از مدت کوتاهی معلوم شد که این نقاشان حقایقی را کشف کردند که از لحاظ علمی دقیق‌تر است. امروزه نیز با وجود پیشرفت‌های فراوانی که در شناسایی رنگ و حقایق رنگی به‌دست آمده، هنوز دانش انسان از قوانین رنگ کامل نشده است، زیرا بسیاری از نقاشان معاصر، همچنان همان اصولی را در کاربرد رنگ رعایت می‌کنند که نقاشان امپرسیونیست اجرا می‌کرده‌اند.

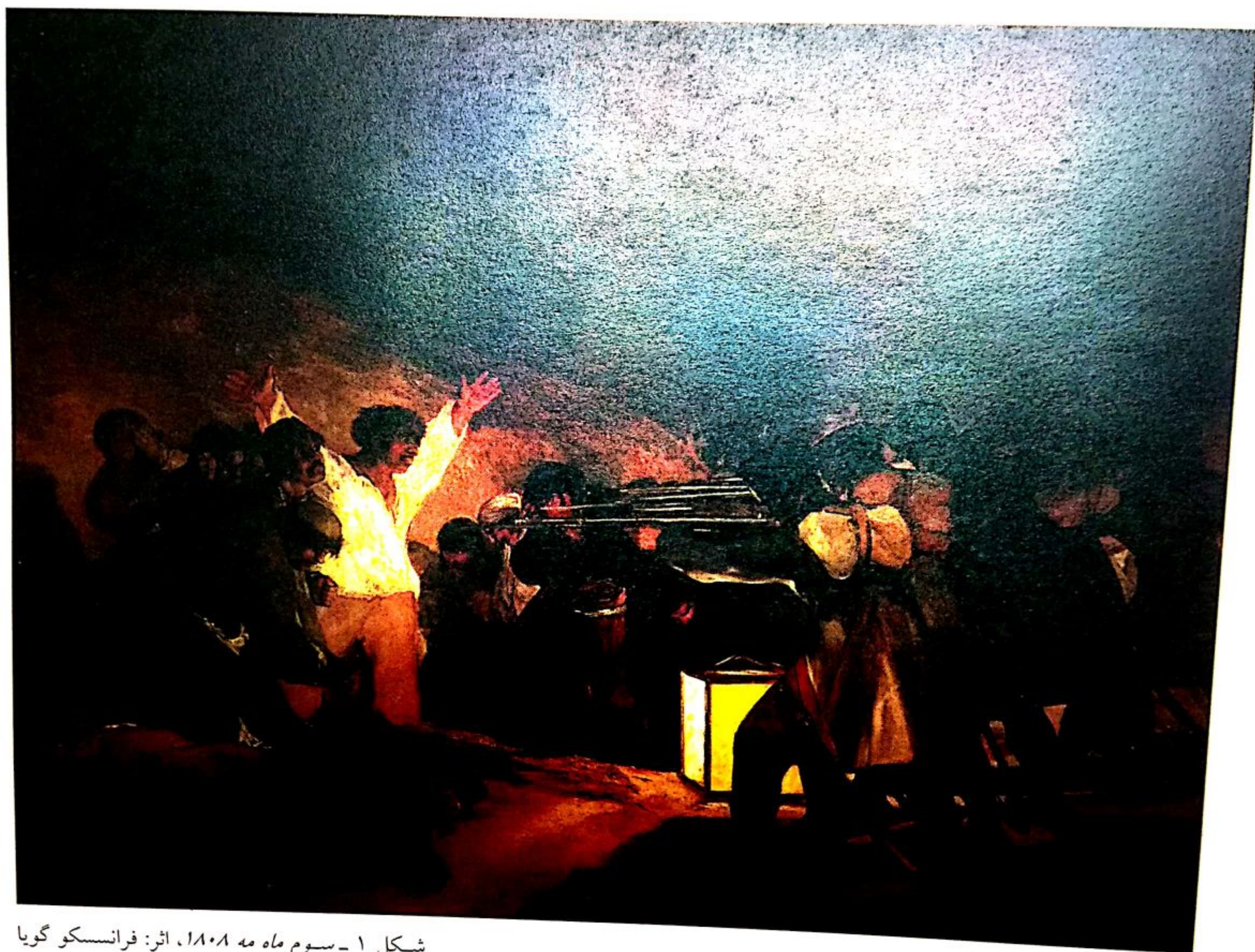
پس از ظهور نقاشان امپرسیونیست، تاکنون، تحولاتی در زمینهٔ شکل و صورت از یک سو و در زمینهٔ رنگ از سوی دیگر به‌وجود آمد که دگرگونی‌های ایجاد شده در حوزهٔ شکل و صورت، به مراتب بیش از رنگ بوده است. برای درک این نکته، کافی است نظری به تجربیات و آثار نقاشان امپرسیونیست (سزان و سورا)، کوبیست (براک و پیکاسو) نئوپلاستی سیست (موندریان)، آبستره (کاندینسکی، کله، پولاک) و آپ آرت (وازارلی) بیفکنیم و تحول و دگرگونی‌های بسیار آن‌ها را در شکل و فرم از نظر بگذرانیم. البته باید خاطرنشان شود که برخی از هنرمندان معاصر نیز کوشیده‌اند تا برای «رنگ» و «شکل» معیارهای زیبایی‌شناختی، مستقل از معیارهای رایج، به‌دست آورند و ملاک‌های جدید و منحصربه‌فردی ابداع کنند.

مطالعهٔ آثار نقاشی از عهد باستان تاکنون نیز تحول این هنر را به‌ویژه در زمینهٔ کاربرد رنگ نشان می‌دهد. از این‌رو، شایسته است بر شیوه‌های مختلف نقاشی، از آغاز تا امروز، مروری کوتاه داشته باشیم و کاربرد رنگ را در آثار مهم نقاشان مشهور تاریخ هنر نقاشی بررسی کنیم و از این رهگذر، تجربه‌های متنوع رنگی را مورد بحث قرار دهیم.

* * *

در طراحی و شکل‌آفرینی آثار کهن نقاشی و معماری، مواد رنگین همواره نقشی اساسی ایفا کرده‌اند. نقاشی‌های درون غارها و آثار اولیهٔ معماری با مصالحی به‌وجود آمده‌اند که از نظر مواد رنگی بسیار جالب‌اند. مواد رنگین در هنر مصرباستان، در هنر بین‌النهرین، در هنر ساسانی و بیزانسی همواره حضور داشته‌اند، همچنین، در هنر اروپای قرون وسطی ـ به‌ویژه در نقاشی‌های مذهبی ـ استفاده از رنگ با توجه به معانی و مفاهیم آن کاملاً مورد توجه بوده است. در هنر گوتیک، به‌ویژه در شیشه‌های رنگین (ویترای) کلیساها، رنگ بیش از هر عنصر دیگر اهمیت داشته است. در مینیاتورسازی نسخه‌های خطی، در کارگاه‌های کلیساها نیز رنگ‌های درخشان، حتی طلای ناب، به‌کار رفته است. نقاشی‌های دورهٔ گوتیک را بیش‌تر روی تخته می‌کشیدند و بر دیوارها نصب می‌کردند. از میان آثار ارزندهٔ این دوره، می‌توان از مینیاتورهای کتاب مصور *روزگار پر برکت دوک دُوبری*، اثر پل دولمبورگ (شکل ۸۸) نام برد که از جنبهٔ رنگ‌آمیزی ارزشی ویژه دارد و با توجه به تقابل رنگ‌های متضاد رنگ‌آمیزی شده است.

پس از دورهٔ گوتیک، عصر نوینی در تاریخ هنر آغاز می‌شود که رنسانس نامیده شده است. از این زمان، نقاشی به‌سرعت روی به طبیعت می‌آورد. هنرمندان دورهٔ رنسانس عناصر و ارزش‌های کار خود را به بهترین شیوه به‌کارمی‌بردند تا بهترین دید طبیعی را عرضه کنند. نکتهٔ اساسی‌ای که هنرمند می‌کوشید به آن دست یابد و به تابلوهایش زندگی ببخشد، تنها رنگ و طرح و خط و جهت و موقعیت آن‌ها نبود، بلکه می‌بایست داستانی نیز به‌وسیلهٔ رنگ‌ها و خطوط بیان می‌شد. در این دوره، گرایش نقاشان به فرم و طبیعت افزایش یافت. با این حال، رنگ‌آمیزی نیز همچنان مورد توجه بود. شمار



شکل ۱ ـ *سوم ماه مه ۱۸۰۸*، اثر: فرانسسکو گویا (۱۸۱٤م) نقاشی رنگ و روغن روی بوم به ابعاد ۳٤٥x۲٦٦ سانتی‌متر، موزهٔ پرادو، مادرید.

نقاشانی که در این دوره درخشیده‌اند، بسیار است. از میان آن‌ها می‌توان از بوتیچلی، رافائل، جیورجونه، ال گرکو و گرانوالد نام برد که آثارشان از لحاظ رنگ‌آمیزی بسیار غنی و با ارزش است. گرانوالد از نقاشان اروپای شمالی است که رنگ‌پردازی او با شکوه و متنوع است. او رنگ‌ها را به‌گونه‌ای بی‌نظیر در تابلوهایش به‌کار می‌برد که از لحاظ قدرت رنگ‌آمیزی با آثار بزرگ نقاشان ایتالیایی هم‌دوره‌اش برابری می‌کند (شکل ۲۳۳). پی‌تر بروگل، نقاش سدهٔ شانزدهم هلند، با نشان دادن مناظر طبیعی و زندگی روستایی به کمک رنگ‌های صاف و یکدست، آثار خود را از لحاظ غنای رنگ‌آمیزی در ردیف نقاشان ایتالیایی و اسپانیایی و فرانسوی دورهٔ رنسانس قرار داده است (شکل‌های ۱۲۵ و ۲۳۲).

در سدهٔ هیجدهم، نقاشان بیش از پیش متوجه طبیعت شدند سعی نمودند تا نقاشی‌هایشان هر چه بیش‌تر با طبیعت برابری کند و نمودی واقعی و طبیعی داشته باشد. در میانهٔ سدهٔ هیجدهم، دو نقاش سرشناس انگلیسی به نام جان کُنستابل (۱۷۷۶ ـ ۱۸۳۷) و ویلیام ترنر (۱۷۷۵ ـ ۱۸۵۱) به شیوهٔ «رمانتیک» قلم می‌زدند. این دو نقاش با تکیه بر واقعیات مشهود و درکی خالص از تأثیر طبیعت، نقاشی‌های خود را عرضه می‌کردند. در فرانسه، ژاک لویی داوید (۱۷۴۸ ـ ۱۸۲۵) و شاگرد او ژان اگوست دومینیک انگر (۱۷۸۰ ـ ۱۸۶۷) که نقاش رمانتیک هم‌دورهٔ انقلاب کبیر است، به نقاشی مشغول بودند. آثار انگر همگی با عکاسی به رقابت می‌پردازند و گرایشی شدید به سوی طبیعت دارند و از لحاظ رنگ‌آمیزی نیز قوی و با ارزش‌اند (در همین سده، یعنی در سال ۱۸۴۰، نخستین تجربه‌های عکاسی به اجرا درآمد.) در اسپانیا نیز فرانسسکو گویا (۱۷۱۶ ـ ۱۸۲۸) به‌عنوان نابغهٔ جاودانی نقاشی ظاهر می‌شود. او برخلاف داوید و انگر فرانسوی، نقاشی انقلابی بود. در زمان گویا، لشکریان ناپلئون اسپانیا را اشغال می‌کنند. این وقایع نقاش اسپانیایی را سخت تحت تأثیر قرار می‌دهد و حاصل آن در آثار او که بین سال‌های ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۵ آفرید، نمایان است. در این آثار انعکاس رفتار وحشیانهٔ لشکریان فرانسوی را بر مردم انقلابی اسپانیا مشاهده می‌کنیم. مهم‌ترین اثر این دورهٔ گویا تابلویی به نام سوم ماه مه ۱۸۰۸ است که در آن صحنهٔ اعدام گروهی از اهالی مادرید تصویر شده است (شکل ۱). در این تابلو، رنگ‌های درخشان و طراحی بسیار قوی در نور هیجان‌انگیز شبانه، فریبنده و با شکوه است.

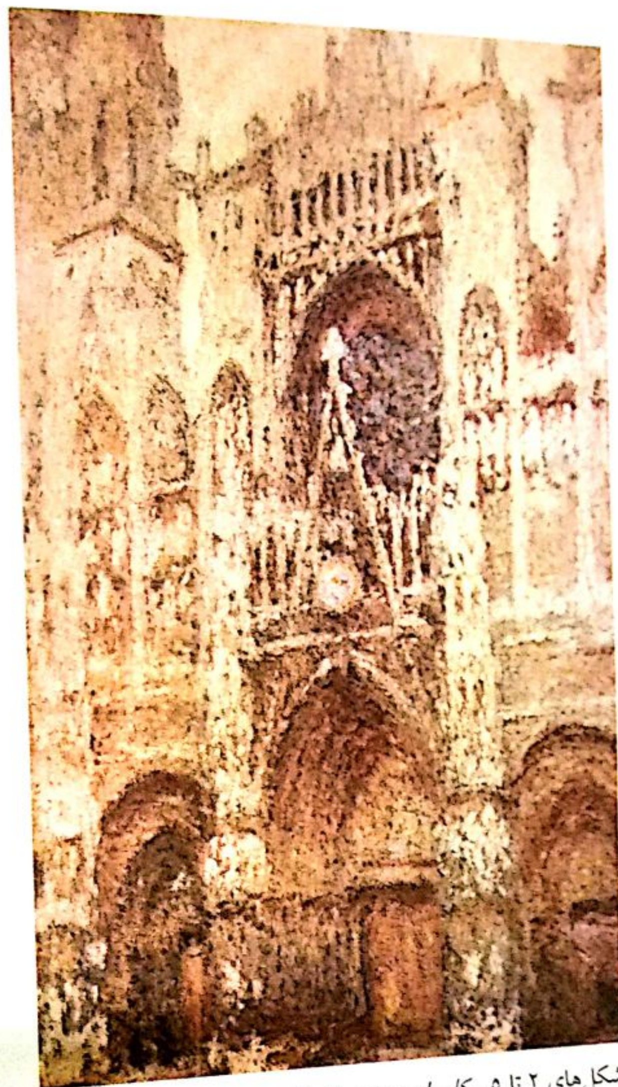
در ابتدای سدهٔ نوزدهم، فرانسه شاهد ظهور نقاشان دیگری از شیوهٔ رمانتیسم است. اوژن دلاکُروا (۱۷۹۸ ـ ۱۸۶۳) که متأثر از وقایع عصر خویش بود صحنه‌هایی از مبارزات آزادی‌خواهان یونانی را در برابر ترکان عثمانی تصویر کرده است. در تابلوهای دلاکروا، افزون بر وحدت و هماهنگی عناصر بصری (یعنی رنگ و فرم)، نکات عاطفی نیز مشاهده می‌شود. دلاکروا با اشتیاق و علاقه‌مندی به خاور نزدیک، زندگی آن‌ها را به‌صورت تابلوهای نقاشی درمی‌آورد. در این‌باره می‌خوانیم: «وی در سال ۱۸۳۱، سفری به شمال افریقا کرد و مجذوب خصوصیات زندگی آن سامان شد که قرینهٔ زنده‌ای بود از گذشته‌ای پرحادثه و سلحشورانه و خیال‌انگیز، بدان‌سان که در ادبیات رمانتیک منعکس می‌شد. پیش‌طرح‌هایی که دلاکروا از این سفرها با خود به‌ارمغان آورد، برای باقی عمر چون فهرست دامنه‌داری از مضامین و موضوع‌ها مورد استفاده‌اش قرار گرفت: حرمسراها، صحنه‌های خیابانی و شکارشیر» (جانسون: ۴۷۰). دلاکروا از نقاشانی بود که رنگ را با توجه به معانی و مفاهیم آن آگاهانه و با چالاکی تمام به‌کار می‌برد تا آن‌جا که بیش‌تر نقاشان پس از او، آثار رنگی او را به‌عنوان الگو برای خویش انتخاب کرده و مورد توجه قرار داده‌اند.

پس از نقاشان رمانتیک، نوبت به نقاشان پیش‌گام دیگر می‌رسد. نقاشان عبارت‌اند از: فرانسوا میله (۱۸۱۴ ـ ۱۸۷۵) و کامیل کورو (۱۷۹۶ ـ ۱۸۷۵)، که عنوان نقاشان «باربیزون» را نیز به همراه دارند (باربیزون نام دهکده‌ای است در نزدیکی پاریس که محل اقامت فرانسوا میله بوده است). موضوع

نقاشی‌های این هنرمندان بیش‌تر مناظر زندگی روستاییِ است که در زمانی کوتاه، حتی یکی دو ساعت، با رنگ و روغن بر پرده‌های کوچک نقش شده است. کوچک بودن اندازهٔ تابلوهای نقاشان باربیزون و سرعت کارشان به نقاشی‌های رنگ‌روغنی کُنستابْل انگلیسی شباهت دارد. در نقاشی‌های کنستابل، توجه فراوانی به طبیعت و آسمان شده است، ولی کورو پای‌بند «**حقیقت لحظه**» بود که بعدها **امپرسیونیست**‌ها بیش از اندازه بدان توجه نشان دادند.

در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم، شارل بودلر، شاعر و هنرشناس فرانسوی به ستایش از نقاشی‌هایی می‌پرداخت که زندگی معاصر را توصیف می‌کردند. در همین زمان، دوست صمیمی او گوستاو کوربه (۱۸۱۹ ـ ۱۸۷۷) به نقاشی از واقعیات زندگی زمان خود مشغول بود. کوربه می‌گوید: «من نمی‌توانم تصویر فرشته‌ای را نقاشی کنم، زیرا هرگز او را به چشم ندیده‌ام» (همان: ٤٧٨). کوربه از نخستین نقاشان واقع‌گرا (رئالیست) به‌شمار می‌رود و بعد از او، نقاش دیگری به نقاشان رئالیست پیوست که ادوارد مانه (۱۸۳۲ ـ ۱۸۸۳) نام داشت و سخت علاقه‌مند به آثارِ کوربه بوَد. معروف‌ترین اثر واقع‌گرایانهٔ او *ناهار روی چمن* است. این اثر مانه که تأکید بر آزادی هنر دارد، نقاش را آزاد می‌سازد تا برای ایجاد زیبایی‌های هنری، عناصری را که می‌پسندد، با هم بیامیزد و در تابلوی نقاشی به آن‌ها واقعیت تجسمی دهد. تابلوی *ناهار روی چمن* که با رنگ‌های سرد و گرم و اندکی سیاه و خاکستری رنگ‌آمیزی شده است، این واقعیت تجسمی را یادآوری می‌کند که «واقعیت اصلی برای نقاش، نَفَسِ ضربه‌های قلم‌مو و لخته‌های رنگ است، نه تصویرها و موضوع‌هایی که به وسیلهٔ آن‌ها بر پرده نمایان می‌شود» (همان ٤٧٩). البته باید اشاره کرد که پیش از مانه، نقاشان دیگری از جمله هالْس، ولاسکزْ و گویا به این هدف آرمانی نزدیک شده بودند. ارزش نور و رنگ در آثار این سه نقاش، همواره مورد توجه مانه قرار داشت. او سعی داشت تا مضامین رمزی و هیجان‌انگیز را از نقاشی خود بیرون کند و به‌همین دلیل، نقاشی‌های او پیش از آن‌که نشان‌دهندهٔ موضوعاتی از دنیای خارج باشند، بیش‌تر سطوحی از تکه‌های صاف رنگ هستند. از این پس، انقلابی دیگر در هنر نقاشی رُخ می‌دهد که تکیه بر «رنگ و نور» دارد و می‌خواهد با عکاسی ـ که عرصه را بر نقاشان تنگ کرده است ـ به رقابت بپردازد؛ رفته رفته توجه نقاشان به رنگ و نور چنان می‌شود که حتی آن‌را به منزلهٔ عنصر برتر تابلوی نقاشی می‌انگارند.

در ۱۸۷٤، نقاش دیگری به نام **کُلُود مونه** (۱۸٤۰ ـ ۱۹۲٦) نمایشگاهی را از آثار خود که به همان روش نقاشی شده بود، در پاریس برپا کرد و منتقدی دربارهٔ کارهای او کلمه‌ای به‌کار برد. که بعدها در تاریخ نقاشی ماندگار شد. این کلمه «**امپرسیون**» یا احساس شخصی بود. مانه این عنوان را در مورد آثار خود نمی‌پسندید، اما واقعیت آن بود که با نقاشی‌های مونه مطابقت داشت. در مورد آثار مونه نوشته‌اند: «نقاشی *رودخانه* [که] درسال ۱۸٦۸ از زیر دست مونه بیرون آمد، در چنان تابشی از نور خورشید غرق شده است که منتقدان محافظه‌کار اظهار می‌کردند تابندگی آن چشم‌شان را می‌زده است؛ و بی‌شک، در این شبکه‌بندی پر تلألؤ تکه رنگ‌ها، انعکاسات حاصل بر سطح آب همان‌قدر (واقعی) است که در کناره‌های رودخانهٔ سن» (همان: ٤٨٢). اکنون موضوعات نقاشی ـ به‌ویژه در فرانسه ـ پیرامون صحنه‌های زندگی مردم و به‌ویژه در فضای بیرون و مناظر مختلف طبیعت و با توجه به ساعات مختلف روز بود. اگوست رنوار (۱۸٤۱ ـ ۱۹۱۹) و ادگار دگا (۱۸۳٤ ـ ۱۹۱۷) نیز از پیش‌گامان برجستهٔ نقاشان امپرسیونیست هستند که با احساسی از شوق زندگی، شاد و سرخوش بودند. تابلوی *مولن دُلاگالِه*، اثر رنوار سرآمد نقاشی‌های امپرسیونیستی این دوره است (شکل ۱۲٦). در واقع، نهضت امپرسیونیسم عصیان و حمله‌ای بود از جانب نوابغ هنر، علیه هنر رسمی مرسوم و حرکت سریعی بود به سوی تعالی هنر؛ و برخاسته از ابتکار و حساسیت و کنجکاوی هنرمندانی بود که در چارچوب قواعد کهنه اسیر نمی‌ماندند و

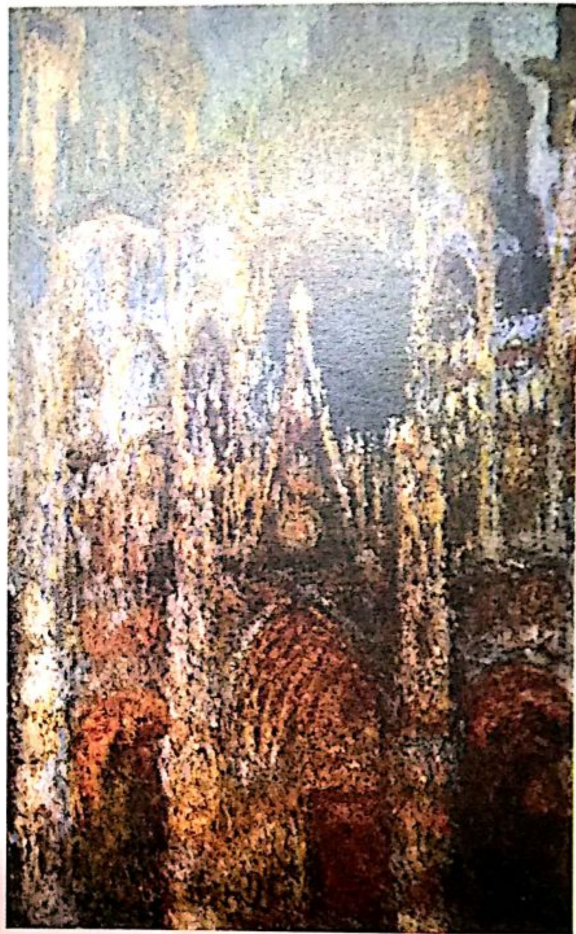


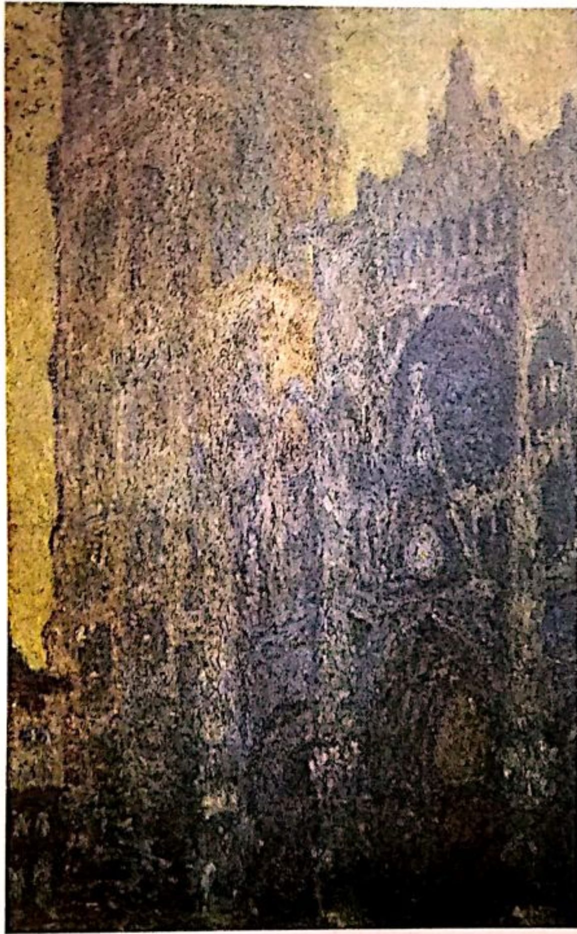
شکل‌های ۲ تا ۵ ـ *کلیسای روئن*، اثر: کلودمونه (۱۸۹۴ میلادی)



طبعی خلاق داشتند. امپرسیونیست‌ها به روحیهٔ انسان چندان توجهی نداشتند و کم‌تر در پی معنای فلسفی یا شاعرانه یا نتیجهٔ اخلاقی بودند. آنان ضبط و ثبت جلوه‌ها و نمودهای آنی مناظر طبیعی را می‌خواستند و در دست آن‌ها «رنگ» بود که به جلوه و درخشش عالی خود می‌رسید. از نقاشانی که در ابتدای این نهضت پیشرو بودند، مانه، مونه و رُنوار هستند. بعدها نیز هنرمندان ارزندهٔ دیگری درخشیدند که هر یک شیوه‌ای خاص خود داشتند، هر چند همگی در راهی مشترک قدم برمی‌داشتند.

نخستین بار، مانه برخلاف نقاشان پیشین تابلوهای خود را از نقاط روشن شروع کرد و در حالی که رنگ‌ها تر بودند روی آن‌ها کار می‌کرد؛ به‌گونه‌ای که رنگ با زمینهٔ پیشین اندکی مخلوط می‌شد و درنتیجه کارهایش، درخشندگی و روشنی خاصی می‌یافت؛ از نیم رنگ‌ها و شدت و ضعف آن‌ها نیز به جای سایه‌روشن‌های تیره استفاده می‌کرد.





رنوار نیز نخستین نقاشی است که رنگ‌های تیره را از تخته‌رنگ خود بیرون‌ریخت. پس از او، مونه، پیسارو و سیسلی نیز به‌همین ترتیب عمل کردند.

نقاشان امپرسیونیست «**رنگ و نور**» را که از عناصر اصلی تابلو محسوب می‌شوند، برای نخستین بار، به‌دقت مورد مطالعه قرار دادند و زیبایی‌های آن را کشف کردند. البته نباید تکنیک خاص بوتیچلی را که نقاش دورهٔ رنسانس (از فلورانس) است، نادیده گرفت. بوتیچلی با استفاده از لایهٔ رنگ‌های مختلف روشن، با ضربه‌های کوتاه قلم‌مو، رنگ‌های مکمل را کنار هم قرار می‌داد. با این روش، بر آثار شگفت‌آور رنگ‌های درخشان چیره می‌شد. با مشاهدهٔ تابلوی معروف *تولد ونوس* که در همه‌جا رنگ‌مایه‌های شفاف دارد، جلوه‌های نور را حتی در قسمت‌سایه‌ها به‌صورت رنگ‌های‌روشن حس‌می‌کنیم. البته باید دانست که هدف بوتیچلی تنها استفادهٔ حسی از قوانین بصری

و تأثیر ذهنی آن‌ها بود، در حالی که نقاشان امپرسیونیست «رنگ و نور» را دقیقاً هدف اصلی خود قرار داده بودند.

امپرسیونیست‌ها جلوه‌های رنگ و نور را هر یک به‌گونه‌ای مطالعه و بررسی کرده‌اند که از میان آنان، تجربیات کلود مونه بیش از دیگران دارای اهمیت است. مونه تابلوهای متعددی از زاویهٔ مشخصی از منظرهٔ کلیسای روئن فرانسه در ساعات مختلف روز نقاشی کرده است (شکل‌های ۲ تا ۵). هدف او مطالعهٔ کیفیت نور در ساعات مختلف روز بود. در این تابلوها به‌خوبی نشان داده شده است که چگونه نور صبحگاهی، نیم‌روز و غروب آفتاب رنگ‌ها را تغییر می‌دهد. در این‌باره، گفته شده است: «پرداختن به‌کار نور و رنگ و شعبده‌های آن‌ها خاطر بعضی از نقاشان امپرسیونیست را چنان به خود مشغول کرد که از بسیاری مسائل دیگر نقاشی، چون روشنی اشکال و تناسب خطوط، غافل شدند و مدعیان را به این ایراد متوجه کردند که در شیوهٔ امپرسیونیسم، فرم فدای ترسیم نور و بازی‌های آن می‌شود و چشم از لذت دیدن حدود مشخص و اشکال متعادل محروم می‌ماند» (رهسپر، ج اول: ۱۶۹). روزی یکی از بینندگان تابلوهای مانه از او می‌پرسد: «قهرمان این پرده کیست؟» مانه پاسخ داد: «قهرمان هر پرده‌ای نور است.» او در جای دیگری نیز گفته است: «در طبیعت خط وجود ندارد، چه خط از تضاد رنگ‌ها حاصل می‌شود و در حقیقت، خط حد رنگ است» (همان: ۱۷۱). این گفته‌ها دلمشغولی اساسی امپرسیونیست‌ها را نشان می‌دهد.

نقاشان امپرسیونیست با مشاهدهٔ یک منظره، اثر آنی آن را که با دیدن منظره در چشم نقش می‌بندد، به روی پرده می‌آورند. در چنین شرایطی، مرز اشیا روشن و واضح نیست و رنگ‌ها نیز غیرطبیعی‌اند. به سخن دیگر: «اساس شیوهٔ امپرسیونیسم همین توجه به اثر آنی و تصادفی مناظر، یعنی پرداختن از **بُودْ** به **نُمودْ** است» (همان: ۱۶۲).

اساس شیوهٔ امپرسیونیسم را می‌توان بدین‌ترتیب خلاصه کرد:

۱ ـ ترک کردن آتلیه و پرداختن به نقاشی در فضای آزاد.

۲ ـ توجه به تأثیر تغییرات نور در رنگ‌ها در ساعات مختلف روز.

۳ ـ تأثیر جو در رنگ‌ها و توجه به رنگ‌های طبیعت در فواصل مختلف.

٤ ـ بازتاب رنگ‌های اشیا در یکدیگر و تأثیر رنگ‌های پیرامونی.

۵ ـ در کنار هم قرار دادن رنگ‌های مکمل برای شادابی و درخشندگی بیش‌تر رنگ‌ها.

٦ ـ ترکیب نکردن رنگ‌ها در یکدیگر و به‌کار بردن رنگ‌های خالص و ناب.

شیوهٔ امپرسیونیسم را نقاشان نام‌آوری که بیش‌تر در فرانسه گرد هم می‌آمدند، ادامه دادند. هر نقاشی پیرو «احساس‌گرایی» خویش بود و جداگانه نقاشی می‌کرد. همگی می‌کوشیدند تا در مسیرهای مختلف پای نهند. با وجود اختلاف‌هایی که در آثار آنان مشاهده می‌شود، بیش‌ترشان از اصول امپرسیونیسم پیروی می‌کردند. آن دسته از نقاشان امپرسیونیست که کوشیده‌اند تا در مسیری دیگر پای نهند عنوان دیگری را به خود اختصاص دادند. این عنوان «**شیوهٔ پُست امپرسیونیسم**» یا بعد از امپرسیونیسم است. **پُل سزان** (۱۸۳۹ ـ ۱۹۰٦) پیرترین نقاش مکتب بعد از امپرسیونیسم در شهر اِکْسْ ـ آن پرُو وانْس در جنوب فرانسه، در میان مناظری سرسبز و پوشیده از رنگ‌های درخشان و هوایی آفتابی و مه‌آلود کار می‌کرد. سزان هر چند به‌طور کامل از شیوهٔ امپرسیونیسم پیروی نکرد، بدان بی‌توجه نیز نبود. او گفته است: «من می‌خواهم از امپرسیونیسم هنر متین و استواری مانند آثار استادان قدیم به‌وجود بیاورم.» سزان به نشان دادن حالات روانی و عاطفی و نکات اجتماعی و فلسفی توجهی نداشت. برای او، بیش از همه «شکل و فرم» مطرح بود. و به آن علاقه نشان می‌داد. برای مثال، روزی از چهرهٔ «وویار» نقاشی می‌کشید، از این‌که او مرتباً حرکت می‌کرد، به خشم آمد و گفت: «بینوا، چقدر بگویم باید مانند سیب قرار بگیری! آیا

سیب هرگز می‌جنبد؟.» در نقاشی‌های سزان، همهٔ اشیا و مدل‌ها ثابت و بدون تحرک‌اند و در همه‌جا نوعی سکون و استحکام مشاهده می‌شود که در عین حال هماهنگ و متعادل‌اند. سزان همواره در عقیدهٔ خود محکم و استوار ماند و در تحقق نظریات خویش در باب فرم و شکل پافشاری کرد. وی همواره مورد سرزنش هنرمندان و منتقدان زمان خویش قرار داشت، اما در پایان عمر طرفدارانی یافت و نظریات او مورد توجه قرارگرفت تا آن‌جا که الهام‌بخش نقاشان پس از خود شد. نظریهٔ سزان که در ۱۹۰۷ انتشار یافت، چنین است: «شکل همه‌چیز در طبیعت براساس شکل کره، مخروط و استوانه است. نقاش باید بیاموزد که چگونه اثر خود را بر پایهٔ این اشکال ساده بنا کند» (همان: ۲۹۷). سزان تنها نقاشی است که عنوان پدر نقاشی جدید و بزرگ‌ترین نابغهٔ هنر معاصر را به خود اختصاص داده است. (شکل‌های ٦ و ۱۲۸).

ژرژ سورا (۱۸۵۹ ـ ۱۸۹۱) نیز مانند سزان سعی داشت از امپرسیونیسم شیوه‌ای محکم و استوار بسازد. او شیوهٔ رنگ‌آمیزی امپرسیونیست‌ها را به کمال رساند و بدان صورتی علمی بخشید و شیوهٔ دیگری را ـ که می‌توان آن را از مشتقات امپرسیونیسم شمرد ـ تحت عنوان «**دیویزیونیسم**» ابداع کرد. در این شیوه، رنگ‌ها با هم آمیخته نمی‌شوند، بلکه برای به‌دست آوردن رنگ مورد نظر، رنگ‌های خالص به‌صورت نقاط کوچک در کنار هم قرار می‌گیرند (مثلاً رنگ‌های زرد و آبی برای رنگ سبز). با مشاهدهٔ تابلو از فاصله‌ای مناسب، نقاط کوچک رنگی در چشم بیننده ترکیب می‌شوند. فاصلهٔ بین چشم و سطح تابلو نیز این وضع را تشدید می‌کند. در نتیجهٔ ترکیب رنگ‌های خالص، رنگ‌های به‌دست آمده بسیار شفاف‌تر و درخشان‌تر از ترکیب رنگ‌های بوم نقاشی خواهد بود. (شکل‌های ۷ و ۱۷۷). سورا نیز به اهمیت «فرم» و تناسب ریاضی اشکال و خطوط توجه داشت. از این‌رو، در ردیف سزان، از بانیان مکتب «کلاسیک نو» به شمار می‌آید.

همان هنگام که سزان و سورا می‌کوشیدند تا شیوهٔ امپرسیونیسم را از لحاظ فرم و ترکیب به شیوه‌ای استوارتر مانند آثار دورهٔ کلاسیک درآورند، نقاش دیگری از هلند در مسیری مخالف قدم می‌گذاشت. او ونسان وان‌گوگ (۱۸۵۳ ـ ۱۸۹۰) بود که برعکس سزان و سورا، می‌کوشید تا به احساسات و عواطفش آزادی بیش‌تری دهد. درنتیجه، آثارش بیانی گویاتر و کوبنده‌تر یافت و به شیوهٔ دیگری متمایل شد که هنرشناسان آن را بعدها مکتب «اکسپرسیونیسم» یا حالت‌گرا نامیدند. وان‌گوگ بیش از ده سال نقاشی نکرد، ولی در همین مدت، آثاری چنان ارزشمند به دنیای هنر تقدیم کرد که وی را بزرگ‌ترین نقاش هلند پس از سدهٔ هفدهم دانسته‌اند. نخستین نقاشی‌های وان‌گوگ بیش‌تر نشان‌دهندهٔ زندگی طبقهٔ مستمندان و کارگران است. آثار این دورهٔ او از نظر محتوا قوی و کوبنده هستند، ولی از لحاظ تنوع رنگ ضعیف و ناتوان‌اند. چند سال بعد، یعنی در ۱۸۸٦، برادرش تئو نمایشگاهی از آثار او در پاریس ترتیب داد. این نمایشگاه سبب شد تا وان‌گوگ با معروف‌ترین نقاشان امپرسیونیست آن زمان آشنا شود و سخت تحت تأثیر رنگ‌آمیزی آنان قرار گیرد. نفوذ آثار آنان در نقاش جوان چنان شدید و صاعقه‌آسا بود که ناگهان رنگ‌های تیره و غمگین او جای خود را با رنگ‌های شدید و درخشان عوض کردند و رنگ‌ها با تابش و درخشندگی هر چه تمام‌تر بر روی بوم نقاشی به سوژه‌هایش جان و توان بخشیدند. کمی بعد، وان‌گوگ پاریس را به سوی جنوب فرانسه، یعنی جایی که رنگ‌های درخشان و آفتاب سوزان وجود دارد، ترک کرد و در شهر آرل اقامت گزید تا شاهکارهای خود را بیافریند آخرین نقاشی‌های او مناظر گوناگون یا چهرهٔ افراد است. (شکل‌های ۸، ۹ و ۱۰).

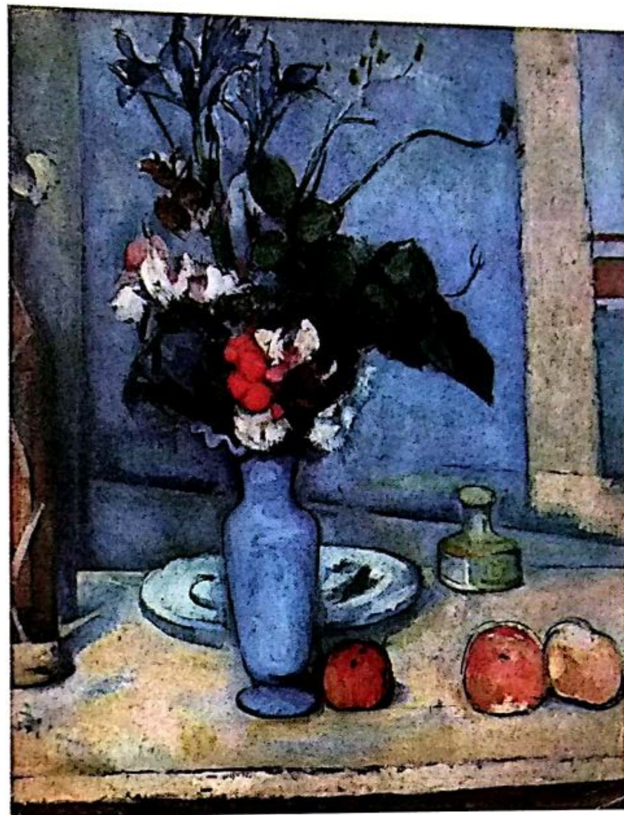
وان‌گوگ در مناظر و چهره‌ها، احساسات و عکس‌العمل‌های روانی خویش را از طریق قلم‌مو و رنگ به پرده‌های نقاشی منتقل کرده است. چشم‌اندازها یا صورت‌هایی که او آفرید، چنان است که گویی نقاش رنگ را با ضربه‌های قلم‌مو، روی بوم نقاشی مانند شلاق کوبیده است. رنگ‌های عاشق و

معشوق، سرد و گرم و مکمل در همه‌جای تابلوهای او موج می‌زنند و در حرکت‌اند. به اعتقاد وان‌گوگ، به جای آن‌که فرم‌ها، شکل‌های تابلو را به‌وجود آورند، رنگ‌ها به تصاویر او شکل داده‌اند (شکل ۹ و ۱۰).

نقاش دیگری که می‌تواند هم‌طراز نقاش قبلی باشد، پُل گوگن (۱۸۴۸ ـ ۱۹۰۳) فرانسوی است. او ابتدا دلال سهام بود و از این طریق ثروتی به‌دست آورد و در سی‌وپنج سالگی نقاشی را شروع کرد. گوگن نیز در عین حال که شیوه‌اش جنبهٔ شخصی دارد، پیرو شیوهٔ امپرسیونیسم است. او از تمدن غرب خسته بود و به‌دنبال دنیایی می‌گشت که در آن عواطف انسانی حکم‌فرما باشد نه منافع مادی. به‌همین دلیل، پاریس را به سوی غرب فرانسه ترک کرد تا در میان دهقانان و زحمت‌کشان زندگی کند. ولی با این محیط نیز نتوانست خو بگیرد و از آن‌جا به جزیرهٔ تاهیتی رفت. «گوگن معتقد بود برای احیای هنر و به‌طور کلی برای احیای تمدن غرب، باید از منابع جامعه‌های بَدَوی یا تمدن‌های کهن‌سال غیراروپایی مایه گرفته شود؛ و به دیگر نقاشان مکتب رمزگرایی (سمبولیسم) توصیه می‌کرد که از پیروی سنت یونانی اجتناب ورزند و در عوض رو به سوی ایران و خاوردور و مصر باستانی آورند» (جانسون: ۴۹۸).

رنگ‌آمیزی گوگن از سایر نقاشان امپرسیونیست متمایز است. او توجه زیادی به معنی مجازی رنگ‌ها و خطوط داشت. به‌نظر گوگن، خطوط و رنگ‌ها ابزاری برای بازنمایی تصویر ذهنی نقاش هستند. توجه فراوان او به معنی مجازی رنگ‌ها و خطوط و تلاش برای تصویر کردن احوال ذهنی، او را در زمرهٔ بنیان‌گذاران مکتب سمبولیسم و اکسپرسیونیسم قرار می‌دهد. گوگن معنی و مفهوم هنر بومی را به خوبی درک کرد و سادگی را که ویژگی هنر بومی است، به خوبی شناخت و در آثارش منعکس ساخت (شکل‌های ۱۱ و ۱۲)

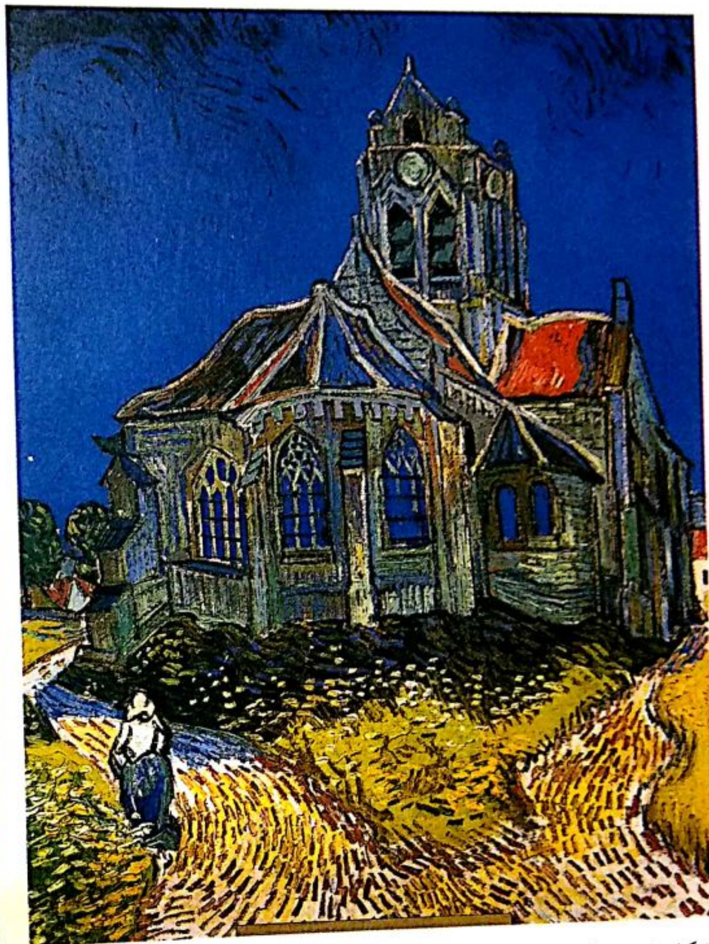
سزان، گوگن، وان‌گوگ و سورا امپرسیونیسم را به مکتب‌های تازهٔ نقاشی پیوند داده‌اند. رنگ‌های بی‌تاب وان‌گوگ هنرمندان بسیاری را تحت تأثیر قرار داد؛ نقاشانی مانند دُرن و



شکل ٦ ـ *طبیعت بیجان (گلدان آبی)*، اثر: پل سزان. موزه امپرسیونیست‌ها، پاریس



شکل ۷ ـ تابلو: *قصر پاپ در آوینیون*، اثر: پل سینیاک (۱۹۰۰ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ اورسی، پاریس.



شکل ۸ ـ *منظرهٔ کلیسا*، ونسان وان‌گوگ.



شکل ۹ ـ *چهرهٔ هنرمند*، ونسان وان‌گوگ.

ولامینگ که تحت تأثیر قلم بی‌تاب و سریع او قرارگرفتند. هانری ماتیس (۱۸٦۹ ـ ۱۹٥٤) در یکی از نمایشگاه‌های وان‌گوگ که با تابلوهای او روبه‌رو می‌شود، چنین می‌گوید: «باید با شنگرفی خالص، زنگاری ناب، لاجوردی و بنفش نقاشی کرد.» دُرن، ولامینگ و ماتیس در نمایشگاهی از آثار وان‌گوگ با هم روبه‌رو می‌شوند. این نمایشگاه تأثیر فراوانی روی آن‌ها می‌گذارد و به ظهور مکتب تازه‌ای در عالم نقاشی می‌انجامد. این مکتب «فوویسم» است که بعدها روئو و دوفی نیز به آن می‌پیوندند. اساس شیوهٔ فوویسم بر «اعتلای رنگ» استوار است. نام ماتیس همیشه با این شیوه همراه بوده است و وی را پیشوای این مکتب می‌دانند.

در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲، دو نمایشگاه نقاشی در لندن برگزار شد. در نمایشگاه اول، آثار سزان، گوگن، وان‌گوگ، سورا، سیناک، ماتیس، روئو، ولامینگ و دُرن به نمایش درآمد. این نمایشگاه منتقدان هنری را به حیرت واداشت. در نمایشگاه دوم، آثار سزان، ماتیس، پیکاسو، براک، بونار، درن، ولامینگ، مارکه و روسو به نمایش درآمد. و منتقدان هنری به تمجید آثار آنان پرداختند.

نمایشگاه مستقلی نیز از ماتیس، درن، ولامینگ، دوفی، مانگن در پاریس تشکیل شد و نام فوویسم را در آن‌جا زنده ساخت. ویژگی عمدهٔ مکتب فوویسم عبارت است از **«تجلیل رنگ و کوشش در آزادساختن آن از توصیف طبیعت»**. روئو نقاشی غم‌پرست و رمانتیک بود؛ ولامینگ شیفتهٔ رنگ‌های تند و نشاط‌انگیز (شکل ۱۵)، با قلمی پرشور و برانگیخته مانند وان‌گوگ بود؛ و ماتیس طرفدار رنگ‌های زنده و خوشایند و خواهان مستقل ساختن رنگ و خط از مضمون پرده بود ودر ایجاد طرح‌های ظریف و دیده‌پسند و متأثر از هنر پرمایهٔ شرق مهارت داشت. (شکل‌های ۱٦ و ۱۷٥). این نقاشان، همگی، از پیروان مکتب فوویسم‌اند، در عین حال که هرکدام شیوهٔ فردی خود را دارند.

ماتیس افزون‌بر توجه به آثار نقاشانی چون گوگن، سزان و



شکل ۱۰ ـ *چهرهٔ هنرمند*، ونسان وان‌گوگ.



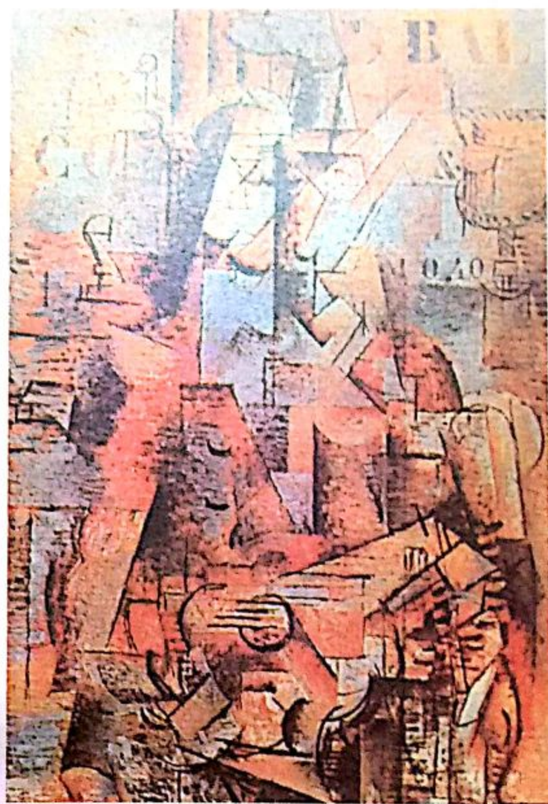
شکل ۱۱ ـ *چهرهٔ هنرمند*، پُل گوگن.

وان‌گوگ، هنر بیزانس و تزیینات آن و نیز مینیاتورهای ایرانی و نقاشی‌های چینی و ژاپنی را نیز مطالعه می‌کرد. رنگ‌آمیزی ماتیس بیننده را به یاد نقاشی‌های ایرانی می‌اندازد و خطوط روان و مواج او یادآور هنر خطاطی چینی و ژاپنی و ایرانی است. طرح‌ها و نقش‌ها و سادگی آن‌ها نیز شباهت به قالی‌های ایرانی و موزاییک‌های بیزانسی دارد. مکتب فوویسم با پراکنده‌شدن بنیان‌گذارانش چند سالی بیش دوام نیافت و تنها در آلمان در مقایسه با سایر کشورها کمی بیش‌تر ادامه یافت. در نخستین سال‌های شروع سدهٔ بیستم که نمایشگاهی از آثار وان‌گوگ، گوگن، سزان، سورا و همچنین از ماتیس، دُرن و ولامینک در معرض دید عموم قرارگرفت، دو نقاش دیگر نیز یکی **جرج براک** (۱۸۸۲ ـ ۱۹۶۳) و دیگری **پابلو پیکاسو** ـ نخستین تجربه‌های خود را که بیش‌تر الهام گرفته از آثار سزان و سورا بود، به نمایش گذاشتند. براک تا آن هنگام در زمرهٔ نقاشان رنگ اندیش به شمار می‌آمد و پیکاسو آثار خود را به شیوهٔ سزان و سورا می‌آفرید، اما اینک براک و پیکاسو، تنها به شکل و نمود ظاهری اشیا و تناسب فرم‌ها می‌اندیشیدند و می‌کوشیدند در آثارشان نوعی نظم هندسی و هماهنگی خطوط بیافرینند که به‌گونه‌ای از موضوع پرده مستقل باشد. آنان در پی کشف جوهر اشکال بودند. این تلاش زیبایی خاصی به تابلوهایشان می‌بخشید که می‌توان آن‌را موسیقی خطوط و سطوح خواند. آن‌ها افزون بر تجسم صورت پایدار و کامل اشیا، از طریق انتخاب زاویهٔ دید ویژه و نظرگاه‌های متفاوت و تجزیهٔ حجم‌ها به شکل‌های سادهٔ هندسی به کوبیسم تحلیلی رسیدند.

هر دو نقاش می‌کوشیدند تا در میان سطوح متوازی و متقاطع ـ که از تحلیل ذهنی اشیا به‌دست آمده بود ـ نوعی هماهنگی ظاهری و مستقل از مضامین تابلو ایجاد کنند. هر قدر توجه آن‌ها به هماهنگی و ترکیب سطوح بیش‌تر می‌شد، موضوع اصلی تابلو کم‌تر فرصت خودنمایی پیدا می‌کرد.



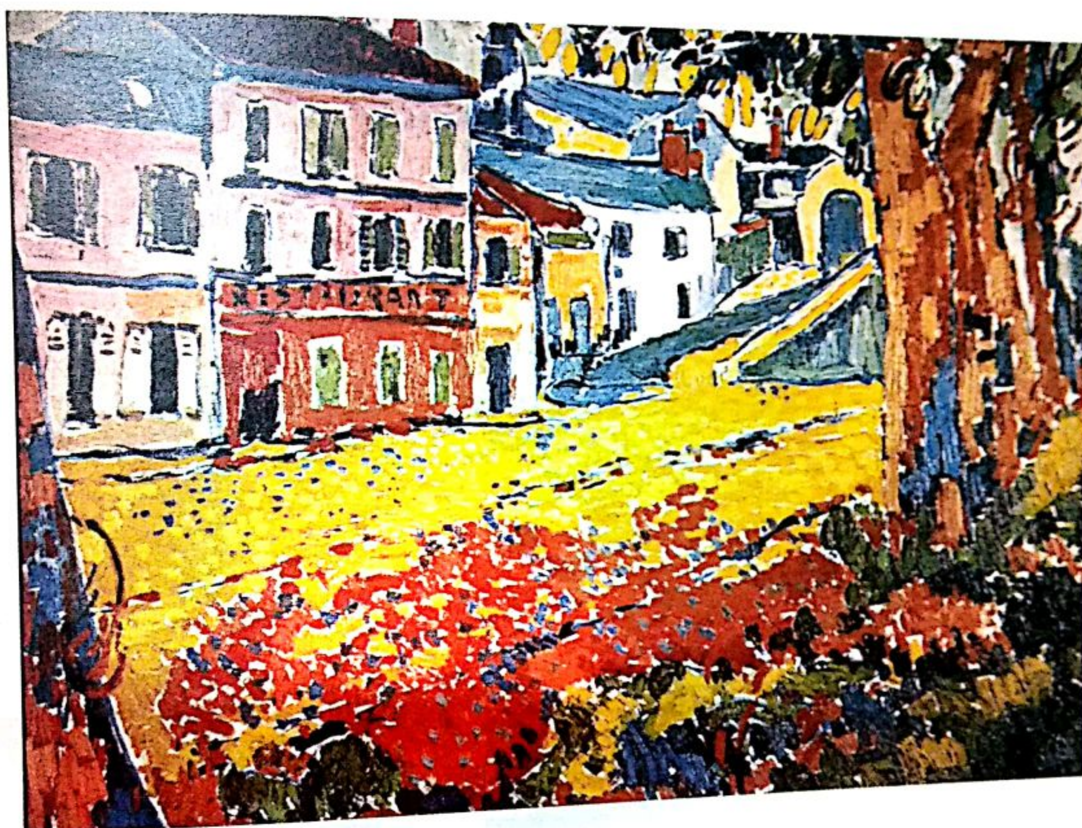
شکل ۱۲ ـ *آنژلیک زیبا*، اثر: پل گوگن (۱۸۸۹ میلادی) با رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ اورسی، پاریس.



شکل ۱۳ ـ *مرد پرتقالی*، اثر: جرج براک (۱۹۱۱/۱۲ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ بال، سویس.



شکل ١٤ ـ تابلو: *زیبای من*، اثر: پابلو پیکاسو، رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای مدرن، نیویورک.



شکل ۱۵ ـ منظره، اثر: موریس ولامینگ.

درنتیجه، نه تنها جنبهٔ عاطفی داستان‌سرایی از آثار آنان بیرون رفت، بلکه موضوع اصلی پرده، تنها بهانه‌ای برای یک نوع تمرین ذهنی در ترکیب خطوط و سطوح و زوایای مختلف شد؛ و در پایان هنری تجریدی به‌وجود آمد. بدین‌ترتیب، شیوهٔ کوبیسم از مدار آثار سزان هم بیرون رفت و تمام کوشش وی به بازنمایی حجم اشیا و انعکاس شکل و صورت پایدار آن‌ها خلاصه شد. در حقیقت، آنچه در آثار سزان ابزار به‌شمار می‌رفت، به‌دست پیکاسو و براک اصل و مقصد قرار گرفت. به‌طورکلی، **تاریخ تحول کوبیسم** را به سه‌دوره مشخص کرده‌اند: **۱ ـ دورهٔ سزان، ۲ ـ دورهٔ تحلیلی و ۳ ـ دورهٔ ترکیبی.**

براک بیش از پیکاسو از امپرسیونیسم و فوویسم متأثر بود و درنتیجه رنگ‌های او متنوع‌تر هستند. در مقابل، پیکاسو به طراحی بیش از اندازه اهمیت می‌داد و در آثارش به خوبی مشهود است. درون مایهٔ آثار این دو نقاش، بسیار ساده و محدود بود. موضوع‌هایی مانند درختان، خانه‌ها، ظروف میوه، بطری‌ها، میزهای کوچک و آلات موسیقی که بیننده می‌توانست در قالب فرم‌های هندسی به سادگی درک کند. براک و پیکاسو با استفاده از مصالحی مانند شیشه، شن، روزنامه و پارچه و گنجاندن‌شان در متن تابلو، آثار تازه‌ای با توجه به جنسیت‌های مختلف آفریدند. در کوبیسم نیز انشعاباتی با گرایش‌های متنوع صورت گرفت که یکی از آن‌ها «اورفیزم» نام گرفت.

اورفیزم لغتی است که **آپولی نر** در ۱۹۱۲ به‌کار برده است. او در سخنرانی‌هایی که در نمایشگاه روبرت دلونه در مورد نقاشی نوین ایراد کرده، از «**رنگ خالص**» در ساختمان تصویری به‌عنوان یک عنصر برتر نام برده است. دلونه نیز با پیروی از آپولی نر اعتقاد داشت زمانی که یک رنگ اصلی مکمل ندارد، در هوا شکسته می‌شود و به‌طور همزمان تمام رنگ‌های طیف را به‌وجود می‌آورد (شکل‌های ۱۷ و ۱۸). دلونه معتقد بود ورای هرگونه بیان خالص در نقاشی مدرن، باید نوعی تضاد همپایه نیز وجود داشته باشد تا قدرت و تحرک رنگ‌ها را روی پرده حفظ کند. این ستایش از پیام دینامیکی



شکل ۱۶ ـ *چهره ماتیس*، اثر: هانری ماتیس (۱۹۰۶ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ کپنهاگ.



شکل ۱۷ ـ نقاشی: *پیرامون یک نقطه*، اثر: فرانک کوپکا (۱۹۱۱میلادی)

رنگ به هنر جدیدی انجامید که با قوانین ویژهٔ خود، از هرگونه نمایش بصری طبیعت رها شد.

ژان گری طبق روش خویش به تجزیه و خرد کردن اشیا پرداخت. وی در کنار پیکاسو و براک شیوهٔ خود را تغییر داد و به روش آن‌ها نزدیک شد. ژان گری می‌گوید: «از یک استوانه یک بطری می‌سازم» و «کثرت شکل‌های یک شییء روی بوم، فهم آن را مشکل می‌کند». بدین‌ترتیب، کار او به سادگی هر چه تمام‌تر گرایید (شکل ۱۹). در روش جدیدی که این نقاشان به‌کار بستند، تقلید به‌طور کلی دور ریخته شد و جست‌وجو و خلق نشانه‌های تجسمی جدید که با استعاره‌های شعری قابل قیاس است، مورد توجه قرار گرفت. سطوح پهن‌تر و وسیع‌تر نرم‌تر شدند، و رنگ‌های طیفی ظهور یافتند. فرم و رنگ بی‌آن‌که اساس معماری تصویر را به هم بریزند، اتحاد و هماهنگی سازگارانه‌ای یافتند. کوبیسم از کیفیت غیرعملی و تجربی عدول کرد و به نوعی فلسفهٔ زیبایی‌شناختی ادراکی تبدیل شد. و نظم عینی عالم را نه در ظاهر بلکه در باطن عرضه کرد. بدین‌ترتیب، همراه با تحول علم و تفکر معاصر، زبان تجسمی جدیدی نیز عرضه شد و زمینهٔ پیشرفت هنر را فراهم کرد.

از دیگر انشعاب‌هایی که در ابتدای سدهٔ بیستم از کوبیسم سرچشمه گرفت، نهضت **فوتوریسم** (آینده‌پرست) بود. پیروان این سبک همگی ایتالیایی بودند که در ۱۹۰۹ نمایشگاهی در پاریس تشکیل دادند. به مناسبت همین نهضت در سال ۱۸۰۸ شاعر ایتالیایی، ماری‌نتی، بیانیه‌ای دربارهٔ فوتوریست‌ها در روزنامهٔ *فیگارو* منتشر کرد. در این بیانیه با لحنی زننده و جدال‌آمیز آمده است: «گذشته مرهمی برای دردمندان و

شکل ۱۸ ـ نقاشی: *فرم‌های مدوّر*، اثر: روبرت دلونه (۱۹۱۲ میلادی)
رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ گوگنهایم

زندانیان و محتضران است. ما جوان و نیرومند و زنده‌ایم. ما متعلق به آینده‌ایم. موزه‌ها گورستان‌اند و باید از چنین دیار خاموشان پرهیز جست. ما در پی تجلیل و بزرگداشت جنگیم. جنگ است که تنها شفابخش عالم است. ما هواخواه قدرت نظامی، وطن‌پرستی، آنارشیسم و اندیشه‌های کشتارگریم. ما دشمن زن و زن‌مآبی، دشمن اخلاق‌پرستی و دشمن همهٔ ابن‌الوقت‌ها و سودجویانیم. ما تعرض و شدت عمل را می‌ستاییم. گام‌های تند و سریع را، سیلی بر بناگوش را. شعر باید مظهر پرخاشگری و خشونت باشد. بی‌خشونت شاهکاری به‌وجود نمی‌آید. ما ستایشگر وَجْد، کار و لذت و شورش می‌باشیم. غرش رعشه‌انگیز سلاح‌های جنگی، لوکوموتیوهای نیرومند و پهن‌شانه را که بر راه‌های آهنین می‌تازند. کشتی‌های حادثه‌جو را که به سوی افق پیش می‌روند، هواپیماهایی که غرش آن‌ها خروش جمعیت را به یاد می‌آورد، می‌ستاییم» (رهسپر،ج دوم: ۷۷).

این عقاید برخاسته از نهضت فاشیسم بود که پس از جنگ در ایتالیا سر برآورد. **نقاشان فوتوریست می‌کوشیدند تا «حرکت، سرعت، خروش، غلبه و غوغا» را به نحوی در آثار خود مجسم کنند.** به باور آنان، نقاشی باید نمودار حرکت و جنبش و تکاپو باشد و تغییرات همیشگی شیء را در فضا بنمایاند. برای مثال، می‌توان از تابلوی *شخصی که از پله‌ها پایین می‌آید* اثر مارسل دوشان نام برد (شکل ۲۱). نقاشان فوتوریست درمورد «فضا» و تصور آن به خود اجازه دادند تا از «بُعد چهارم» سخن بگویند و برای نشان دادن حرکت، تصاویر را به‌صورت تکرار در یکدیگر ترکیب کردند که خود به خود تجسم حرکت را به‌وجود می‌آورد. در رنگ‌آمیزی آثار

فوتوریست‌ها، نشانه‌هایی از تأثیر نقاشان رنگ‌اندیش بعد از امپرسیونیسم و فوویسم مشاهده می‌شود بسیاری از آنان، به‌شیوهٔ نقاشی و رنگ‌آمیزی سورا و سیناک توجه داشته‌اند.

برخی نقاشان در برابر شیوهٔ کوبیسم که بیش از پیش با فرم و شکل طبیعت سروکار دارد و خطوط و سطوح و زوایای اشیا را مورد بررسی قرار می‌دهد، شیوهٔ دیگری عرضه کرده‌اند که با رنگ و تأثیر روانی آن بیش‌تر سروکار دارد. این شیوه «اکسپرسیونیسم» یا حالت‌گرا نامیده می‌شود. اکسپرسیونیسم را رمانتیسم سدهٔ بیستم دانسته‌اند که شیوه‌ای است شخصی و نفسانی. نقاشان این شیوه بیش‌تر جنبهٔ عاطفی را در نظر دارند و پیام آن‌ها بیش‌تر فریاد اعتراض و زبانشان تلخ ودردناک است. هربرت رید اکسپرسیونیسم را چنین تعریف می‌کند: «اکسپرسیونیسم هنری است که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد می‌کند. این فشار بر اثر عاطفه یا احساس ایجاد می‌شود و اثر هنری به‌صورت مفر یا دریچه‌ای درمی‌آید که به وسیلهٔ آن تأثر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل مبدل می‌شود. آزاد شدن نیروی روانی به این صورت ممکن است به حرکات تندی منجر شود و ظواهر امور طبیعی را چنان دگرگون کند که زشت به‌نظر آید» (رید : ۱۸۳).

از پیش‌گامان این نهضت، نقاشی نروژی به نام **مونش** (۱۸٦۳ ـ ۱۹٤٤) است. قلم او تند و صریح و موضوعاتش پرشور و هیجان‌انگیز است. این هنرمند از نقاشانی چون لوترک، وان‌گوگ و گوگن تأثیر گرفت. کارهای او در بیننده احساسی هراس‌انگیز برمی‌انگیزد. سوژه‌های او مطرودان و قربانیان جامعه هستند.

از دیگر نقاشان این شیوه **هانری روسو** (۱۸٤۳ ـ ۱۹۱۰) است. وی کارمند بازنشستهٔ گمرک بود که در میان‌سالی به نقاشی روی آورد و بدون هیچ‌گونه آموزش آکادمیک شروع به‌کار کرد. او را «نابغهٔ عامی» خوانده‌اند. در ۱۹۰۵، در آلمان، شماری از نقاشان اکسپرسیونیست مانند کرشنر، هکل، رُتلوف و مونش گروهی را به نام «پل» بنیان نهادند که مونش پیشوای



شکل ۱۹ ـ *چهرهٔ پیکاسو*، اثر: ژان گری.



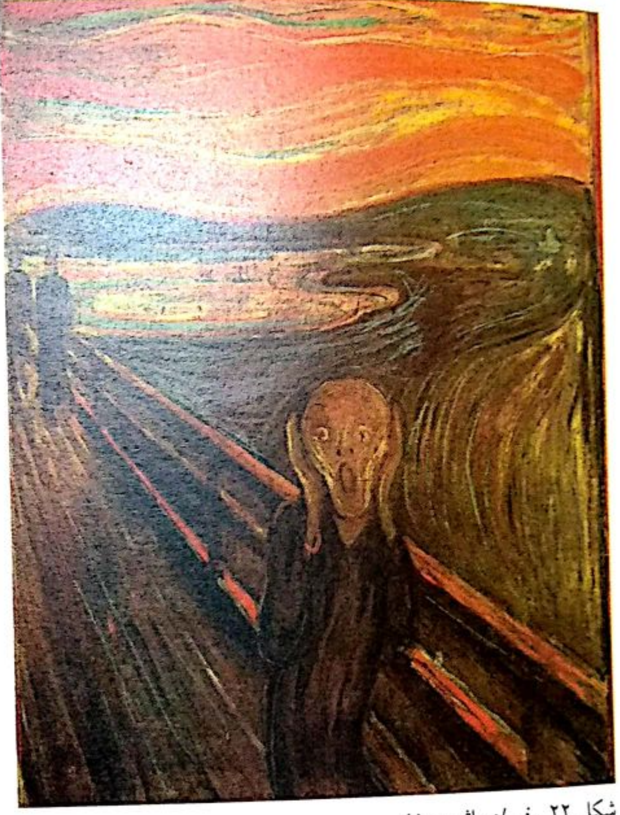
شکل ۲۰ ـ تابلو: *جنگ‌جویان*، اثر: بوچیونی.

آنان بود. بعدها نواده، پشتاین و مولر نیز به آنان پیوستند. برای درک ویژگی‌های عمدهٔ این روش، باید شور قلم وان‌گوگ را با نیروی عاطفی آثار مونش آمیخت و توجه آن‌ها را به بیان مصائب و نگرانی‌ها و بیدادهای اجتماعی در نظر گرفت؛ باید از نام‌آوران و پیشروان این مکتب ـ وان‌گوگ و لوترک ـ یاد کرد که عناصر تصویری اکسپرسیونیستی را پیش‌تر شناخته بودند، هر چند خود به شیوهٔ امپرسیونیسم قلم می‌زدند. تابلوی معروف سیب‌زمینی خورها اثر وان‌گوگ دارای ویژگی‌های اکسپرسیونیستی است.

کوکوشکا از دیگر نقاشان این مکتب است که پرتره‌های تکان دهندهٔ او ستیز ناخودآگاه را نشان می‌دهند. پیکاسو نیز از شیوهٔ اکسپرسیونیست به دور نمانده است. او نیز تحت تأثیر جنگ‌های داخلی اسپانیا و مصیبت‌های جنگ جهانی دوم در این راه قلم زده است و شاهکاری را به نام ***گرنیکا*** (به اسپانیایی، *گوئرنیکا*) آفریده است (شکل ۲۳).

در ابتدای سدهٔ بیستم، شیوه‌های نقاشی یکی پس از دیگری به‌وجود می‌آمد و عالم‌گیر می‌شد. آلمان از کشورهایی است که در آن جنبش‌ها و عصیان‌های هنری مختلفی رُخ داد؛ از آن‌جمله، در ۱۹۱۶ که شیوه‌ای به نام «دادائیسم» از زوریخ شروع شد و بعدها به پاریس و ایتالیا و نیویورک نیز راه یافت. مؤسسان اصلی آن عبارت‌اند از: هوگوبال از آلمان، هانس آرپ از آلزاس و تزارا از رومانی. این چندتن در کافه‌ای در زوریخ گردهم آمدند و نهضتی را برای انهدام هر نوع اصول و ارزش انضباطی هنر بنا نهادند. این گروه برای نام‌گذاری این طغیان هنری، کتاب لغت فرانسوی را گشودند و به نخستین لغتی که رسیدند، انگشت نهادند. این لغت «دادا» به معنی اسب چوبی کودکان بود. «دادائیسم عموماً چون نهضتی منکر همه چیز شناخته شده است؛ و در حقیقت، هدف اصلیش این بود که بر مردمان ثابت کند کلیهٔ ارزش‌های وضع شده، خواه اخلاقی باشد یا هنری، با وقوع بلیهٔ جنگ جهانی پوچ و بی‌اساس بوده است» (جانسون: ۵۲۱).

شکل ۲۱ ـ تابلو: *شخصی که از پلکان پایین می‌آید*، اثر: مارسل دوشان.



شکل ۲۲ ـ *فریاد*، اثر: مونش



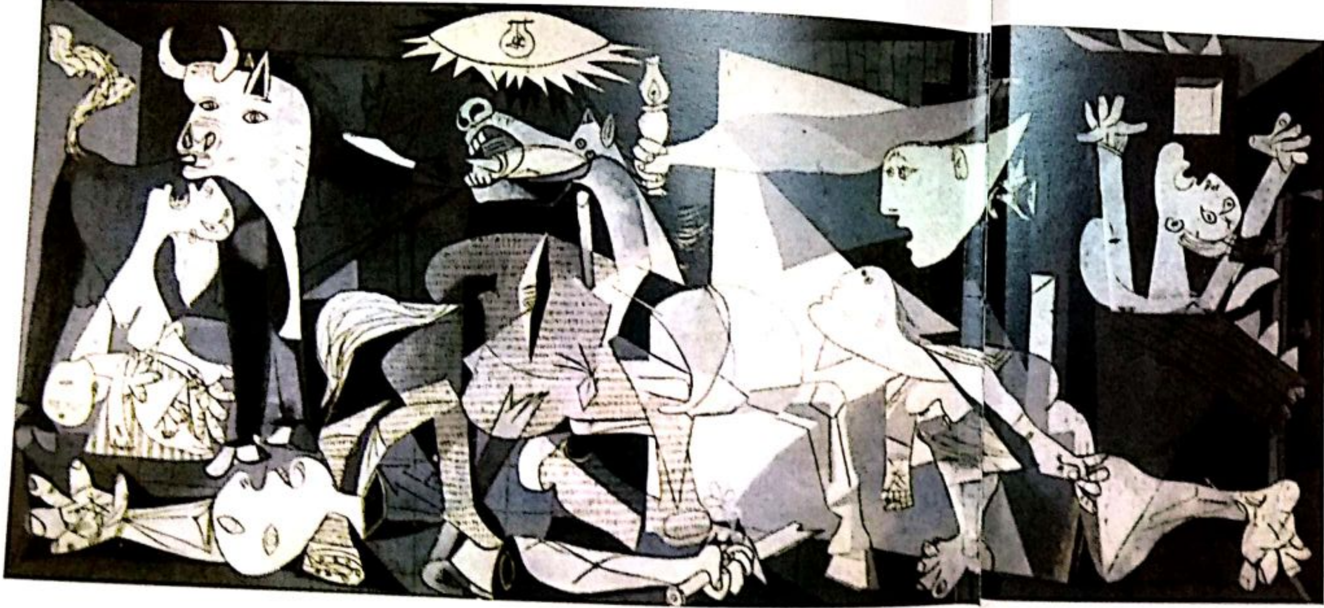
شکل ۲۲/۱ ـ *برج ایفل*، اثر: روبرت دلونه.

دادائیسم را نمی‌توان سبکی اساسی به حساب آورد. چون اصول و قواعد آن روشن نیست و از طرفی دارای آرای منفی است که براساس طرد همهٔ اصول هنری ومنهدم‌ساختن همهٔ ارزش‌های رایج قرار دارد. علت اصلی ظهور این شیوه را باید ویرانی‌ها و یأس و حرمان برخاسته از جنگ دانست. به‌نظر دادائیست‌ها، «جهانی که میدان تعرّض و بازیچهٔ بمب و مسلسل است، اصول و آیین‌های هنری چون پروانهٔ ضعیفی است که باید در زیر چرخ‌ها و دنده‌های خروشان جدید پایکوب شود» (رهبر، ج دوم: ۱۱۸). امّا به گمان این‌ها، خودکشی شریف‌تر از بازیچهٔ تخریب بودن است.

هنرمندان معروفی مانند پیکاسو، مودیلیانی، کاندینسکی نیز از آن دور نماندند. نخستین نمایشگاه دادائیست‌ها با آثاری از پل کله، کی ریکو و کاندینسکی در زوریخ افتتاح شد. دادائیسم اصول هنری تازه‌ای نبود، در حقیقت، واکنشی فکری و عاطفی بود که در بیش‌تر کشورها با عصیان‌ها و عنادهای اجتماعی و عقاید سیاسی و تندرو پیوند داشت، اما پیش از آن‌که عمرش به پایان برسد، راه را برای برآمدن نهضت «سوررئالیسم» (وهم‌گرایی) که بر ویرانهٔ دادائیسم پایه‌گذاری شده بود، هموار ساخت.

عنوان سوررئالیسم را آپولی‌نر برای توصیف پرده‌های **شاگال** به‌کار برده است. مارک شاگال (۱۸۸۷ ـ ۱۹۸۵) هنرمندی روسی بود که در ۱۹۱۰ به پاریس رفت و در آن‌جا مشغول به‌کار شد (شکل ۲٤). نقاشانی همچون **پیکاسو**، **پیکابیا**، **میرو** و **پل کله** توانستند به جهان درون و نیم‌خفته و پنهانی درون انسان دست یابند و با قراردادن مأنوس و نامأنوس در کنار هم، با تحریف مناسبات عادی، عالمی خیال‌انگیز و مرموز مانند صحنه‌های رؤیا به‌وجود آورند. هدف اصلی ایشان آزاد کردن نقاش از قید نظارت منطق و امکان بخشیدن به بروز ساحته‌های خیالی ذهن بود. اثری هنرمندانه به‌شمار می‌آید که قدرت هنرمند را در بازنمایی و بیان و انتقال عواطف و اوهام و اندیشه‌هایش به دیگران برساند. هربرت رید دربارهٔ سوررئالیسم

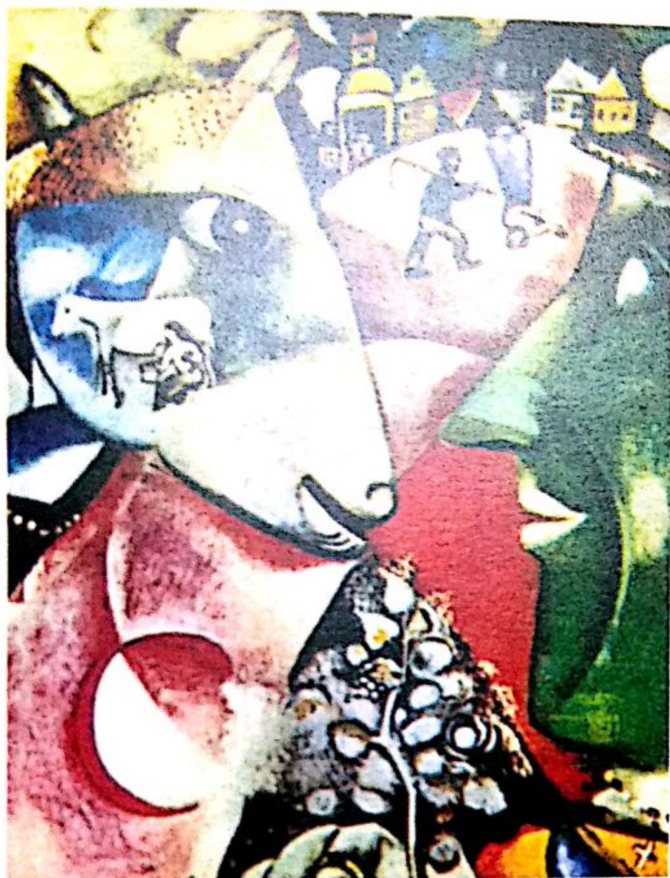
شکل ۲۳ ـ تابلو: گرنیکا، اثر: پابلو پیکاسو (۱۹۳۷ میلادی) رنگ و روغن روی بوم اندازه ۷/۷۶×۳/۴۹متر، موزهٔ‌پارادو، مادرید.



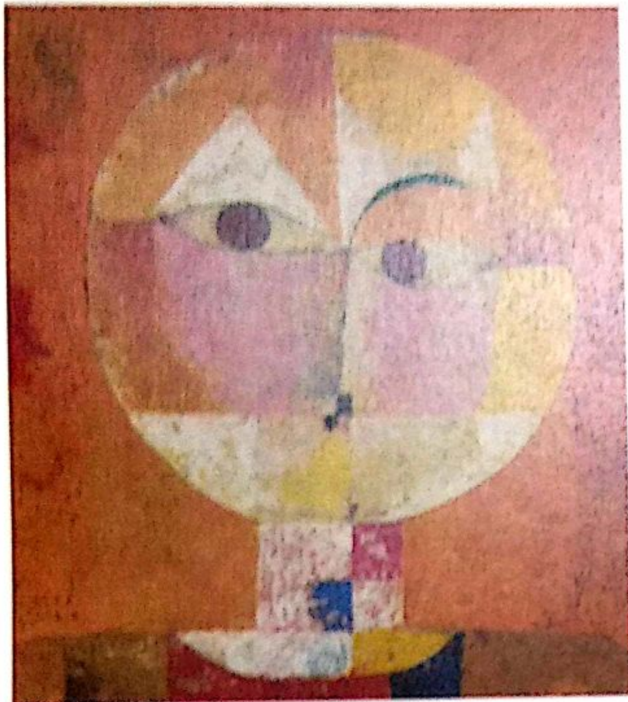
می‌گوید: «... ظاهراً هرکسی به ذهن ناهشیار خود دسترسی پیدا کند، مـی‌توانـد هنرمند سوررئالیست باشد» (رید: ۱۹۸). آندره بـرتون نیـز سوررئالیسـم را چـنین تعـریف می‌کند: «خودکاری خـالص روانـی، کـه منظور از آن عبارت است از فراگرد واقعی اندیشـه بـه‌طـور شـفاهی یا مکتوب یا به هر نحوهٔ دیگر. یعنی تقریـر اندیشـه، فـارغ از هـرگونه ضـابطهٔ عقلانـی و مستقل از هرگونه ملاحظهٔ اخلاقی یا جمال‌شناختی» (به‌نقل‌از، رید: ۱۹۸.)

در ۱۹۲۹، ســالوادور دالــی اســپانیایی در میــان نقاشــان سوررئالیست سربرآورد و با رفتار و حرکات عجیب شخصی و شـوق کودکانـه‌اش برای ایجاد پرده‌های حیرت‌انگیز، به یکی از هنرمـندان کوشـا و اثـربخش نقاشی معاصر تبدیل شد. البته در گذشته نوابغی چون لئوناردو داوینچی، بوتیچلی، بروگل و گویا نیز از این شیوه بی‌خبرنبودند. به‌طور کلی، سوررئالیست‌ها برای بیـان افکـار خـود از آگـاهی، تصادف، دیوانگی، رؤیا، کابوس، اوهـام و یـا خـلق‌وخـوی و حـالات روانی که در ذهن هنرمند مـی‌گـذرد، بهـره مـی‌گیرند. مارْکْسْ ارْنست نیز سوررئالیسم را شـیوه‌ای می‌داند که در آن خودآگاهی، کنترل ذهنی، عقل، ذوق و اراده جـایی نـدارد، انقلابـی‌ترین هدف سوررئالیسم را آندره بـرتون معـرفی می‌کند. او می‌گوید: «برای من قوی‌ترین تصویر سوررئالیسـم آن اسـت کـه در بالاتـرین درجـهٔ اخـتیار باشد و طولانـی‌تـرین زمـان را بـرای ترجمه به زبان متعارف مصروف خـود کـند، خـواه یـک طـبیعت خیالی باشد یا موضوعی کاملاً طبیعی؛ خـواه نوید شورانگیزی را بدهد و یا نظم را به تجرید عاریت دهد. خواه کیفیت‌های فیزیکی را بیان کند یا انسان را به خنده اندازد...».

از معروف‌ترین نقاشان این شیوه میرو است که جهانی زنده را بـا علائمـی ویـژه خـلق کـرده است. جانسون دربارهٔ آثار او چـنین مـی‌گویـد: «طـرح‌هـایش بیـش‌تـر سیال و منحنی‌اند نه زاویـه‌دار و هندسـی، شـکل‌هـای نقاشی‌های میرو از زندگی و نیرومـندی خـاص خود برخوردارند. گویی پیوسته در زیر نگاه آدمـی تغییـر شـکل یافـته و مانند آمیب‌هایی انبساط و انقباض می‌یابند» (جانسون: ۵۲۲).



شکل ۲٤ ـ تابلو: *من و دهکده*، اثر: مارک شاگال (۱۹۱۲ میلادی) موزهٔ هنرهای زیبا، بروکسل.



شکل ۲۵ ـ چهره، اثر: پل کله.

آثـار میـرو در ظاهـر بـه نقاشی کودکان شبیه‌اند؛ نقش‌ها و شـکل‌هـایی کـه معمـولاً در تابلوهایش دیـده می‌شوند، گویی صوری از عالم خیال و خواب‌ها و خیال‌های ایام کودکی انسان هسـتند. رنـگ‌هـای دلخواه او، رنگ‌های سادهٔ قرمز، زرد، سبز، آبی و سیاه هستند و درون‌مایه‌های او با طبیعت شباهتی ندارند، از فرضیه‌های مکتب‌های پیشین نیز اثری پیدا نیست.

یکـی دیگر از نام‌آوران هنر معاصر، پُل کله (۱۸۷۹ ـ ۱۹٤۰) اسـت کـه مانـند میـرو از نقاشان سوررئالیست به‌شمار می‌آید. پل کله تنها یک نقاش نیست؛ او از اندیشمندان و تئوریسین‌های هـنر معاصـر اسـت و تـئوری‌هـای هـنری و تعـلیمات او تأثیر فراوانی بر هنر معاصر گذاشته است. نقاشی‌های او ـ که معمولاً کوچـک و میـنیاتور مانند هستند ـ به ظاهر ساده و کودکانه‌اند، ولـی اگـر بـه دانـش او آگـاهی داشـته باشـیم و عمیقاً به آن‌ها بنگریم، خواهیم دید که کم‌تر نقاشی با این همه دقت و اندیشه، اثری به‌وجود آورده است. بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۱ به‌عنوان اسـتاد در مدرسـهٔ باهاوس در ویمار آلمان تدریس کرد. در این سـال‌هـا، اصـول و عقاید هنری خود را برای شاگردانش بازگو کـرد فرضـیه‌های هنری او دقیق‌ترین و عمیق‌ترین اصول نظری هـنر جدیـد هستند که در قالب کتاب‌هایی به زبان‌های مختلف انتشار یافته‌اند.* پل کله، در ۱۹۱٤، به تونس سفر کرد و سخت تحـت تأثیـر رنـگ‌های تابان و نور پرفروغ آن‌جا واقع شد و از ایـن پـس، رنـگ در آثـارش بـه عنصـری اساسـی تـبدیل شد (شکل‌های ۲۷ و ١٦٥). طراحی‌های او نیز قوی است و خط در نقاشـی‌هـایش بـه هـر شکل که بخواهد درمی‌آید تا در خدمت

---

* کتاب‌هایی که از پل کله به فرانسه ترجمه شده است:

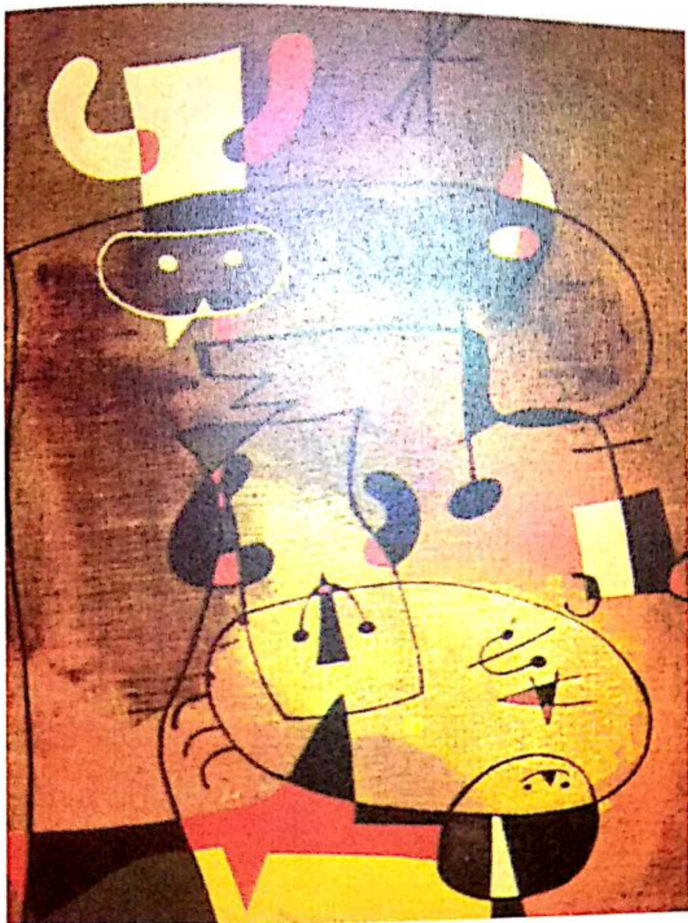
1. Paul Klee. "La pensée créatrice," Trad: Sylvie Girard. édit: Dessain et Tolra. Paris 1973.
2. Paul Klee. "Histoire naturelle infinie". Trad : Sylvie Girard, édit: Dessain et Tolra. Paris 1977.
3. Christian Geelhaar, "Paul Klee et le Bauhaus", trad: Marceline - Montmolline, édit: Dessain et Tolra. Paris 1972.

ذهن او قرار گیرد. نقاشی کله چنین توصیف شده است: «کله که طبعش به نوعی عرفان تمایل داشت، سرچشمهٔ اصلی هنر را اشراق و الهام می‌دانست و گمان داشت که وظیفهٔ هنرمند آن است که آن‌چه را از اعماق وجودش بر وی متجلّی می‌شود، شکل ببخشد و آشکار کند... او معتقد بود که نقاش باید با مهارتی که از ممارست و مشاهده و تأمل و کوشش حاصل می‌شود، برای آشکار کردن این تجلیات، نشانه‌های مناسب و اشکال محسوس بیابد» (رهسپر، ج ۲: ۱۶۱).

تسلط پل‌کله در به‌کارگیری رنگ‌ها و ترکیبات رنگی به همان اندازه شگفت‌آور است که مهارت او در طراحی. در زمینهٔ شناخت رنگ نیز نوشته‌هایی تحت عنوان *تئوری رنگ* انتشار داده است.

همان‌گونه که فوویست‌ها «رنگ» را از قید طبیعت رها ساختند و روابط بین رنگ‌ها و ترکیب‌شان را موضوع اصلی تابلو برای نشان دادن حالات روحی و نفسانی خویش قراردادند، نقاشان آبستره (تجریدی) نیز «فرم» را از قید شباهت‌های طبیعی آزاد کردند و به آن ارزشی مستقل و ویژه دادند. از میان هنرمندان سدهٔ بیستم که هنر آبستره را به جهانیان معرفی کردند، هنرمندان روسیه بیش از دیگران نقش داشته‌اند. **واسیلی کاندینسکی** (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۴) که فرهنگستان علوم و هنرهای روسیه را بنیان نهاد، از روسیه به آلمان رفت و در آن‌جا هنر تجریدی خود را عرضه کرد. مالویچ در لنین‌گراد فعالیت می‌کرد. گابو و لی‌سیتزکی نیز در آلمان اقامت گزیدند. برخی دیگر به فرانسه یا سوئد و انگلستان و امریکا رفتند و در رواج هنر تجریدی کوشیدند. امّا بیش از همه، مدرسهٔ باهاوس در ویمار آلمان مرکزیت یافت و در این مدرسه بود که کاندینسکی تئوری‌های هنری خود را انتشار داد.

اصطلاح آبستره در اساس دارای رمز است. برای درک آن، یا باید با پیکاسو هم‌رأی شد که «هنر مجرد اصلاً وجود ندارد»؛ یا باید با نظر میشل سوفور هم‌عقیده بود که «هنر آبستره عبارت است از هنری که بازگوکنندهٔ واقعیت شکلی نباشد، حتی اگر



شکل ۲۶ ـ نقاشی، اثر: ژان میرو.

این واقعیت نقطه‌ای باشد که هنرمند از آن آغاز کرده است» (شکل ۲۸).

نخستین اثر استادانهٔ کاندینسکی تابلوی آبرنگی است که در ۱۹۱۰ آفرید. در این اثر، لکه‌های رنگ با ترکیب و اتحاق دینامیکی آن‌ها بدون هیچ‌گونه هدفی به نمایش درآمده است. در همین سال بود که کاندینسکی کتاب معروف خود روحانیت در هنر را نوشت. آن‌چه کاندینسکی را به این شیوه رهبری کرد، لباسی خوش‌رنگ و نیز یکی از تابلوهایش بود که به اشتباه به‌صورت وارونه به دیوار کارگاهش آویخته شده بود. کاندینسکی با مراجعه به موسیقی، اصول زیبایی‌شناسی را کشف کرد. ارزش کارهای او به خاطر نبوغ رنگی و نیز کیفیت غنایی آثار اوست. در مورد آثار کاندینسکی گفته‌اند: «رنگ‌های قوس‌قزح را با ضربات آزاد و پرجنبش قلم‌مو به شیوهٔ نقاشان فوویسم به‌کار می‌برد. فرم‌های او عموماً غیرعینی است و در اغلب آثار او رنگ‌ها نیز انتزاعی هستند. هدف او این بود تا با حذف شباهت‌های طبیعی و مادی، بر ماهیت شکل و رنگ معانی صرفاً روحی ببخشد» (جانسون: ۴۹۸). کاندینسکی معتقد بود اشکال تجریدی بیش از پیش می‌توانند ضرورت ذهنی را روشن سازند و شیوهٔ هنری هر هنرمندی باید زادهٔ ضرورت روحی وی باشد و به این ضرورت پاسخ گوید. برای مثال، یک نقطهٔ گرد می‌تواند بیش ازتصویر انسانی آبستن معنی باشد و زاویهٔ حادی بر روی دایره‌ای، اثرش کم‌تر از انگشت خدا که در اثر میکل‌آنژ انگشت آدم را می‌ساید نیست.

از پیش‌گامان هنر تجریدی، **کوپکا**، **بلان گاتی**، **والنسی**، **پیکابیا** و **روبرت دلونه** هستند. دلونه رنگ خالص را به‌حالت تجرید به‌کمال رسانید، به اعتقاد او: «**رنگ هم فرم بود، هم موضوع**».

هنرمندان روسیه از پیشروان هنر تجریدی هستند؛ ودر کشورهای دیگر از جمله در هلند، هنرمندان ارزنده‌ای مانند **پی‌یت موندریان** (۱۸۷۲ ـ ۱۹۴۴) قدم به دنیای هنر گذاشتند.



شکل ۲۷ ـ پل کله.

از جنبش‌های هنر تجریدی، شیوهٔ **«نئوپلاستی سیسم»** یا شکل‌آفرینی نوین است. در این شیوه، عناصر بصری بیان ـ مانند رنگ و فرم ـ برای تولید هماهنگی و نظم به‌کار می‌رود. همچنین، «رنگ» و تأثیر بصری آن بر خطای باصره، ابزاری جدید برای ایجاد حرکت و ساختن مفهوم فضا و مکان قرارگرفت. از هنرمندان برجستهٔ شیوهٔ نئوپلاستی‌سیسم، موندریان است. او و آثارش چنین وصف شده‌اند: «اهمیت موندریان در این است که او به خاطر لذت بردن از حس اصلی دیدار رنگ‌ها در تابلوهایش، از رنگ‌های قرمز و سبز و آبی ـ که رنگ‌های سازندهٔ اولیه می‌باشند ـ استفاده کرد و دانش خود را دربارهٔ آمیختن رنگ‌ها به جز در مورد رنگ‌های سفید و سیاه قربانی نمود. او حتی استفاده از کار روی سطح را که کوبیست‌ها آن‌قدر به آن علاقه داشتند کنار گذاشت، و عملاً معانی قدیمی روانی رنگ را از بین برد و آن‌ها را به‌صورت روابط خالص ارزش‌های معنوی درآورد. او با خلوص و سادگی غیرقابل باور خود آن‌چنان عظمتی معنوی خلق کرد که در تمام تاریخ هنر نظیر آن را کم‌تر می‌یابیم» (موهولی ناگی: ٥٤). در حقیقت، هدف موندریان آفرینش فضای تازه‌ای از روابط عناصر اولیهٔ بیان بصری بود؛ فضایی که با بهره‌گیری مستقیم از نور و محدود ساختن رنگ یا حتی به کنار نهادن آن به‌وجود بیاید. شیوهٔ نئوپلاستی‌سیسم از شیوهٔ کوبیسم سرچشمه گرفته، به یافته‌های چشم‌گیری دست یافته است. در این شیوه، سطوح رنگین به کمک تناسب ابعاد و طرز قرارگرفتن‌شان و اهمیتی که به رنگ آن‌ها داده می‌شود روابط را بیان می‌کنند. در نئوپلاستی‌سیسم، دیگر طبیعت حاکمیت ندارد، بلکه تعادل و توازن موجود در آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

طرح کلی آثار موندریان را فرم‌های عمودی و افقی تشکیل می‌دهند. رنگ‌ها به حداقل کاهش یافته و همان‌گونه که اشاره شد، بیش‌تر از رنگ‌های زرد، آبی و قرمز استفاده شد. این سه رنگ در تابلوهای موندریان امکان هر نوع نمایش یا شبیه‌سازی را از میان برداشت. «در آثار موندریان نباید به جست‌وجوی عواطف ناب و تغزلی باشیم. بلکه چنان‌که خود او تصریح می‌کند؛ هدفش درک واقعیت ناب بوده است و او این واقعیت ناب را در موازنه‌ای حاصل از تعادل میان تضادهایی نامساوی لیکن معادل می‌جست... اگر به تابلوی ترکیب سرخ، *آبی، زرد* او دقت کنیم (شکل ۳۷) و واحدهای گوناگون آن را اندازه بگیریم، تنها تناسب‌های خود بوم ـ که مربعی کامل است ـ واقعاً مبتنی بر اصول عقلانی است؛ موندریان تنها از راه احساس خود به باقی آن واحدهای ترکیب‌کننده دست یافته است؛ و مسلماً در طی کردن مراحل آزمایش و رسیدن به انتخاب درست با رنجی مرگ‌آور دست به گریبان بوده است. نگرنده بی‌اختیار از خود می‌پرسد آیا چند بار نقاش ابعاد مستطیل سرخ را تغییر داده است تا آن‌را همراه باعناصر دیگر موازنه یا تعادلی قائم به‌ذات درآورد» (جانسون: ٥١٨).

از دیگر شیوه‌هایی که در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم سربرآورد، «آپ آرت» (نقاشی دستگاه بینایی) است؛ و به خاطر آن‌که بیش‌تر با رنگ سروکار دارد، در این‌جا به‌صورت مختصر معرفی می‌شود. تابلوها و ترکیبات نقاشی در این شیوه با ویژگی‌های روانی بینایی رابطهٔ مستقیمی دارند. عنوان این شیوه که عبارت از دو حرف اول کلمهٔ انگلیسی optics است، رابطهٔ آن‌را با دستگاه عصبی بینایی نشان می‌دهد. نقاشان این شیوه می‌کوشند تا از خطای باصره در دیدن فرم‌ها و رنگ‌ها به هر طریق که ممکن باشد، بهره گیرند. از نقاشان نامدار این شیوه، به‌طور قطع باید از ویکتور وازارلی (تولد، ۱۹۰۸) مجارستانی نام برد. او از ۱۹۳۰ در فرانسه اقامت گزید و در زمینه‌های مختلف نقاشی «آپ» فعالیت کرد. در میان نقاشان معاصر، کم‌تر کسی توانسته است مانند وازارلی از جلوه‌های بصری رنگ و فرم بهره گیرد. او در زمینه‌های مختلفی مانند نقاشی، گرافیک و معماری فعالیت کرده است.

* * *



شکل ۲۸ ـ تابلو: زرد ـ آبی ـ قرمز، اثر: واسیلی کاندینسکی (۱۹۲۵ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای مدرن، پاریس.

تا سدهٔ بیستم، هنرمندان می‌کوشیدند تا مظاهر طبیعت را به‌گونه‌ای عرضه کنند و صحنه‌هایی همچون غروب آفتاب، پهنهٔ دریاها، چشم‌اندازها و مزارع، انسان‌ها و حیوانات را به صورت‌های مختلف نشان دهند. اما امروزه ابعاد هنرهای تجسمی گسترش یافته و امکانات مختلف تکنیکی و صنعتی زمینه را گسترده‌تر ساخته است. بدین‌ترتیب، نقاشان نیز باید با بهره‌وری از تمام امکانات، خود را با دانش روز همگام سازند و پیام خود را در اختیار سایر انسان‌ها قرار دهند. هنرمند امروز باید بکوشد به جای آفرینش تابلویی واحد، اثری بیافریند که با تکثیر آن، به عملکردی عمومی در سطحی وسیع دست یابد. مساجد، کتابخانه‌ها، موزه‌ها، پارک‌ها، فضاهای شهری، انتشارات هنری، فیلم و تلویزیون، همگی زمینه‌های کاربردی عمومی و گستردهٔ آثار هنری هستند. برتری این‌گونه میدان‌های عرضهٔ آثار هنری این است که دیگر نیازی به‌کارشناس و هنرشناس ندارند؛ زیرا محصول‌شان مستقیماً با توده‌های مردم رابطه برقرار می‌کنند.

ویکتور وازارلی از نقاشانی است که در این راه قدم برداشته است. او می‌گوید:

«درست است که دیدار از نمایشگاه‌ها آزاد است، اما قدرت خرید آثار هنری فقط در دست یک اقلیت مرفه است. باید از تمام پیشرفت‌های تکنیکی و علمی امروز استفاده کرد تا نیاز هنری تمام طبقات انسانی مرتفع گردد.» وازارلی «آثار قابل تکثیر» را توصیه می‌کند. «زیرا امروزه امکان بازآفرینی و تکثیر و انتشار فراهم است. بدین‌ترتیب، افسانهٔ اثر یگانه محو می‌شود و سرانجام، به کمک ماشین، اثر قابل انتشار پیروز خواهد شد... آثار هنری تکثیرشونده، این خاصیت را دارند که نه به‌صورت یک نمونهٔ واحد، بلکه به مقدار زیاد، به تعداد پانزده، پنجاه، دویست یا هزار، عرضه شوند. هنرمند زمان ما موفق شده است که از مرغوبیت در تعداد بی‌شمار حفاظت کند و در اثر آن، باعث شده است که خرید آثار هنری ارزشمند به قیمت ارزان

شکل ۲۹ ـ نقاشی: *منظره آسیاب*، اثر: پی‌یت موندریان.



برای همگان ممکن باشد» (وازارلی: ۱۹).

وازارلی با پیروی از این اندیشه، نوآوری‌های هنری خود را عرضه می‌کند. عناصر تجسمی ـ یعنی رنگ و فرم ـ را که معمولاً از طبیعت الهام گرفته‌اند، برای نمایش واقعیت‌های طبیعی به‌صورت ناب به‌کار می‌برد؛ و روابط بین این دو عنصر اصلی را با استفاده از شکل‌های هندسی ساده، در ترکیبات هندسی پیچیده نشان می‌دهد.

وازارلی می‌گوید: «بینندگان آثارمن، پرتو نوری‌را که از میان تاریکی‌ها در تابلوهای من وجود دارد، نمی‌بینند. فضای درخشانی که امپرسیونیست‌ها می‌خواستند نشان دهند، کدام است؟ یا خورشیدهایی که وان‌گوگ برای نمایش درخشش نورخورشید به‌وجود آورد، چگونه است؟» درحقیقت، وازارلی سعی کرده است همان اصول را به‌صورتی دیگر عرضه کند. او در ۱۹٤۷ با نقاشی‌های آبستره، کار خود را آغاز کرد. خود در این‌باره می‌گوید: «در واقع، مفهوم حقیقی آبستره در ۱۹٤۷، یعنی هنگامی در من بیدار شد که پی بردم فرم ناب و رنگ ناب می‌توانند معناگر جهان باشند...» (وازارلی: *پلاستی سیته*، مقدمهٔ مترجم).

* * *



شکل ۳۰ ـ نقاشی: *درخت سیب در گل*، اثر: پی‌یت موندریان (۱۹۱۲ میلادی) موزهٔ گمنت، لاهه.

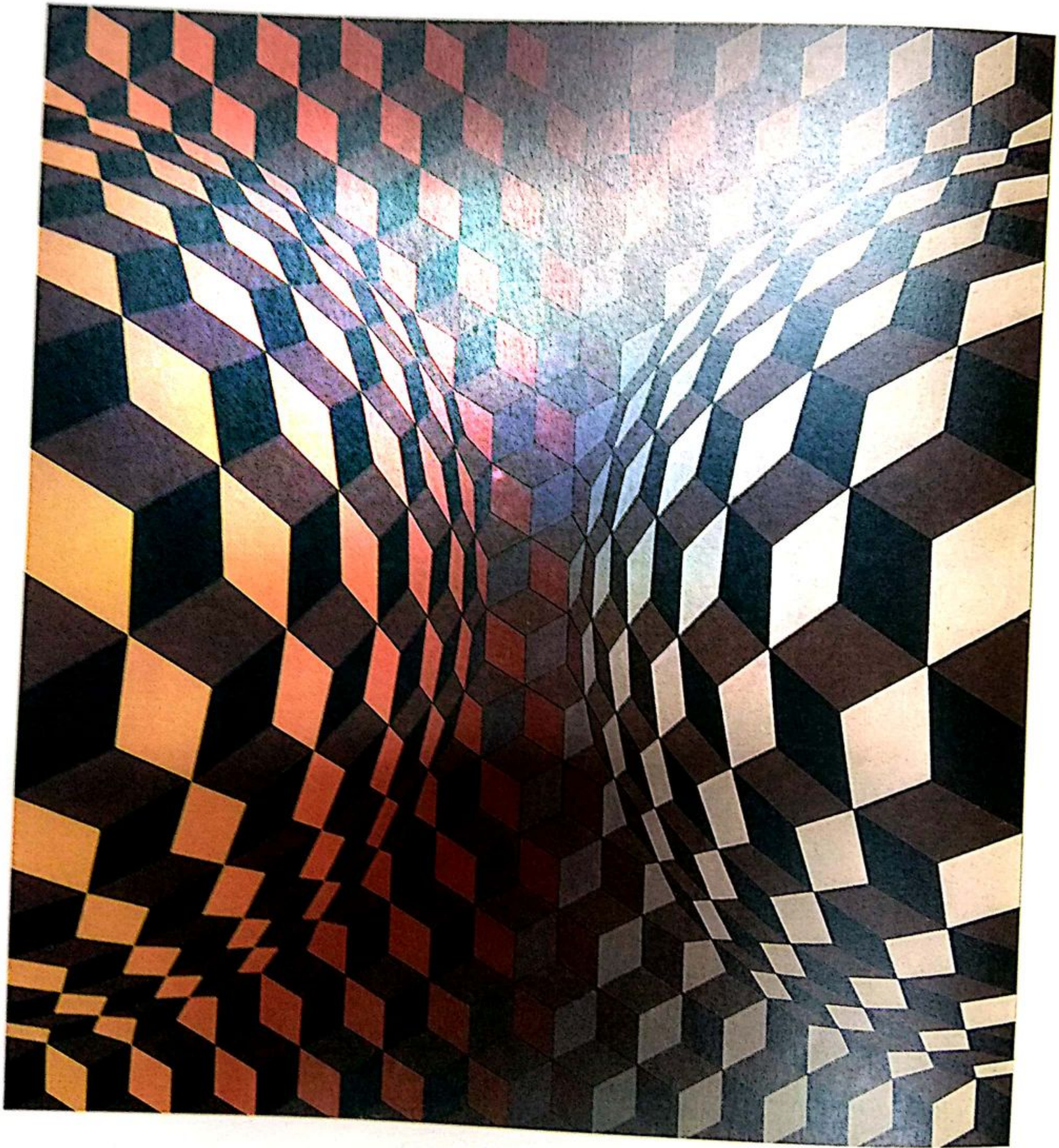
تـا بدیـن‌جا، به برخی از شیوه‌های مختلف نقاشی در غرب اشـاره شـد. هـر چـند در هـر یـک از این شیوه‌ها، عنصر رنگ بـه‌دسـت هنرمندان نقاش به نحوی متفاوت ـ چه برای نمایش طـبیعت چـه تصـورات ذهـنی آنـان ـ مورد استفاده قرار گرفته اسـت، تـنها در شـیوهٔ امپرسیونیسم است که برای نخستین بار، رنگ و نور به‌عنوان عنصری برتر، به‌صورت دقیق مورد بررسی و مداقـه قـرار مـی‌گیـرد؛ و اهمیـت آن تـا آن‌جاسـت که همهٔ شیوه‌هـایی کـه پـس از امپرسیونیسـم بـه‌وجود آمده‌اند (مانند نئوامپرسیونیسـم، فوویسـم، اکسپرسیونیسـم و غیـره) هر یک ـ بـه‌نحـوی از آن تأثیـر پذیرفته‌اند. در حقیقت، رنگ از زمانی به عنصـری مهـم در نقاشـی تـبدیل شـد کـه دربـارهٔ مـاهیت آن تحقیقـات عـلمی و تجـربیات نظـری انجـام شـد. ایـن‌گونـه پیشـرفت‌هـای علمی و فنی که به‌ویژه در دو سدهٔ اخیر به‌دست انسـان غـربی حاصـل شـد، زمینـهٔ شناسـایی رنـگ را در تمام ابعـادش فـراهم کـرده اسـت. اما بدیهی است که پیشرفت‌ها و تحولاتـی کـه در زمینه‌های مختلف علوم و هنرها نصیب تمدن غـربی شـد و آن را بـه‌صـورت درخـت تنومـندی درآورد، در بسیاری موارد، از تمدن‌های کهن‌تر ریشه گرفته است و اکنون بـر همـان سـرزمین‌هـای کهـن‌سـال سرکشیده و بر آن‌ها سایه افکنده است. ایران نیز در شمار آن سرزمین‌های کهن است که نه‌تنها در زمینه‌های مختلف علوم، ریشهٔ آن درخت کهن‌سال را استحکام بخشیده، بلکه در تحولات هنری جدید آنان نیز سهیم بوده است.

در میان هنرهای ایرانی، نقاشی مینیاتور جایگاه ویژه‌ای دارد و مقـام نقاشـان ایـرانی والا و نفوذشان در برخی تحولات هنر مـدرن دارای اهمیـت اسـت؛ بـه‌ویـژه، هرگاه سخن از عملکرد رنگ در نقاشی به‌میان آید، سزاوار است از نقاشی‌های مینیاتور ایرانی هم سخنی گفته شود و خصوصیات آن‌ها برشمرده شود. برخی هنرمندان نوآور غربی غنای نقاشی‌های ایرانی را ستوده و بـه توصیـف آن پرداخـته‌انـد، و حـتی از آن الهام نیز گرفته‌اند. شـماری از ایشـان کوشـیدند بـه‌گونـه‌ای بـه شـیوهٔ نقاشـان مینیاتوریسـت ایـرانی قلم بزنند و تابلوهای خود را رنگ‌آمیزی کنند.

گوگـن، نقـاش بعـد از امپرسیونیسـم، بسیاری از تابلوهای خـود را بـه همان طریقی رنگ‌آمیزی کرد که مینیاتوریست‌های ایـرانی آثـار خـود را رنگیـن کرده‌اند. ماتیس، نقاش فوویست، افـزون بـر آن‌کـه بـه شـیوهٔ مینیاتوریسـت‌هـای ایـرانی طراحی مـی‌کـرد، تابـلوهای خـود را از لحـاظ رنـگ‌آمیـزی بـه شـیوهٔ مینیاتوریسـت‌هـای رنـگ‌اندیش ایرانی می‌آراسته است. از میان نقاشـان معاصـر، آثـار ویکـتور وازارلـی نیز آشکارا برگرفته از نقـوش و ترکیبات هندسی هنر اسلامی است و رنگ‌آمیزی او با رنـگ‌آمیـزی‌هـای کاشـی‌کاری‌ها و مینیاتورهای ایرانی مطابقت دارد.

اهمیـت آشـنایی بـا تحولات هنر مدرن به‌ویژه در شناخت رنـگ، تـا آن‌جاسـت که تأثیر آن در نقاشی‌های مینیاتور ایرانی ـ نـه تـنها از دیدگـاه طـراحی و تجسـم اشکال، بلکه از لحاظ رنـگ‌آمیزی ـ آشکاراست. گوگن در مورد رنگ نظریات جالبی دارد و همین نظریات نام وی را نزد هنرشناسان امروزی مشهور سـاخته اسـت. نظـریات او با آن‌چه در مینیاتورهای ایرانی آمده اسـت، مطـابقت دارد. او پیشـنهاد می‌کند که «باید در تابلوهای نقاشـی از رنـگ‌هـای خـالص، بـدون تـرکیب بـا سفید و سیاه اسـتفاده کـرد. باید رنگ‌های خالص بنفش، سبز زمُرّدین، قرمز، نـارنجی را دقیقـاً بـه همـان تـرتیب کـه از لولـهٔ رنـگ خـارج مـی‌شـوند، اسـتفاده نمـود.» گوگن هنگامی که در برابر درختان جـنگل قـرار مـی‌گیرد، می‌پرسد: «این درختان را به کدام رنگ

شکل ۳۱ ـ ترکیب، اثر: ویکتور وازارلی.



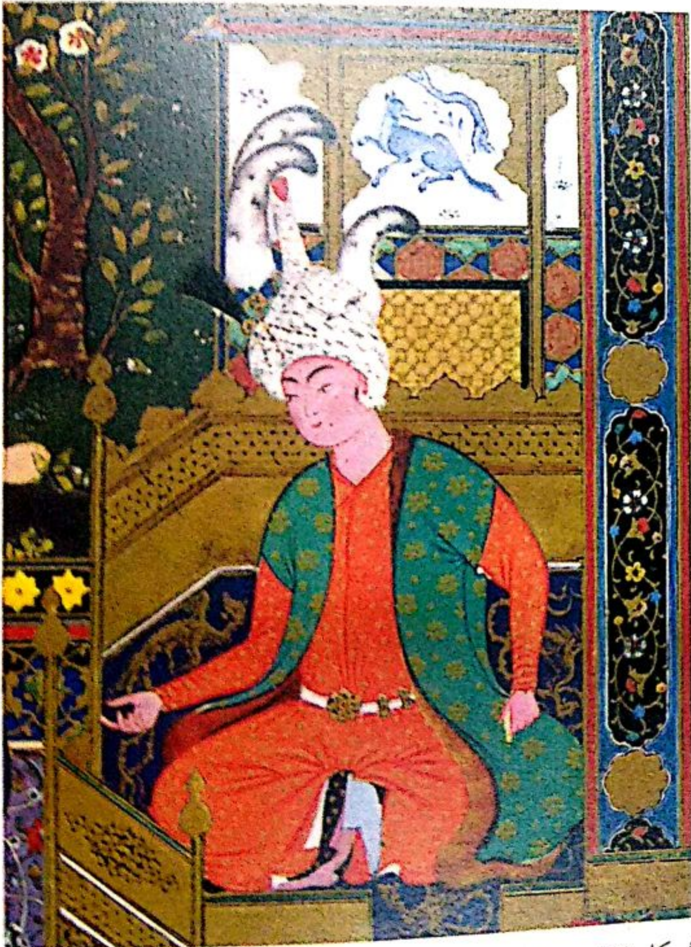
می‌بینید؟ آیا سبز است؟ پس بهترین سبز موجود در (پالت) رنگی خود را برای نمایش آن انتخاب کنید.» و باز می‌پرسد: «این سایهٔ آبی‌رنگ چگونه است؟» و خودش پاسخ می‌دهد: «آن‌چه مسلم است، آبی است! پس برای آن، رنگ آبی خالص را انتخاب کنید.» گوگن نخستین نقاشی است که به قواعد مرسوم رنگ پشت‌پا می‌زند و استفاده از «سطوح رنگی خالص» را توصیه می‌کند. به‌نظر او، نیازی نیست که رنگ‌های تابلو با طبیعت و مضامین آن برابری کند. رنگ‌ها باید فارغ از رنگ‌های طبیعت و سایه‌های رنگین باشند. این اصول در مینیاتورهای ایرانی نیز مشهود است.

دُرن و ماتیس که در شمار نقاشان شیوهٔ «فوویسم» هستند، نخستین کسانی‌اند که تجربه‌های آگاهانه‌ای در مورد رنگ‌ها انجام دادند. این دو معتقد بودند برای انتزاعی‌کردن رنگ اشیا مستقل ساختن رنگ‌ها از طبیعت کافی نیست، بلکه باید آن‌ها را به حالت «متضاد» به‌کار برد.

گوگن نیز می‌گوید: «از تقلید مدل پرهیز کنید. باید رنگ‌های خالص را مانند رنگ‌های سادهٔ ویترای (شیشه‌های رنگین) به‌کار ببرید، تا چیزی شبیه موسیقی به‌وجود آید.»

با تحول هنر نقاشی، برداشت از رنگ نیز دگرگون می‌شود و به‌صورتی تازه مورد استفاده قرار می‌گیرد. هنرمندان مدرن اصرار دارند که به جای نسخه‌برداری رنگی از طبیعت، واقعیت هنری دیگری را به نمایش بگذارند. این واقعیت چنین است: «باید سطح تابلو از رنگ‌ها و فرم‌های منظم و هماهنگ به‌وجود آید.»

سزان، نقاش امپرسیونیست، دربارهٔ روش کارهایش می‌گوید: «وقتی که رنگ غنی باشد، شکل و صورت هم کامل می‌شود.» همین ویژگی در رنگ‌آمیزی مینیاتورهای ایرانی نیز مشاهده می‌شود. در مینیاتورهای ایرانی، صورت و اندام‌ها و طبیعت با رنگ‌های خالص و بدون توجه به سایه روشن نمایش داده می‌شود. حتی می‌توان گفت که در این شیوه، رنگ تنها برای خود رنگ به‌کار می‌رود و ایجاد شکل و صورت



شکل ۳۲ ـ بخشی از مینیاتور: *شرفیابی سفیر پادشاه هند به دربار انوشیروان پادشاه ساسانی*، اثر: میرزاعلی فرزند سلطان محمد، حدود قرن دهم هجری

کم‌تر مورد نظر است. هربرت رید در بحث روش رنگ‌آمیزی هنرمندان مدرن، به مینیاتورهای ایرانی نیز اشاره می‌کند. او می‌گوید: «این نحوهٔ رنگ‌آمیزی را بهتر از هرجا در مینیاتورهای ایرانی، و امروزه در آثار ماتیس، می‌توان مشاهده کرد. در مینیاتورهای ایرانی و آثار ماتیس، می‌بینیم که رنگ‌ها به قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود به‌وسیلهٔ نقاش انتخاب می‌شوند؛ و نقاش از آن‌ها نقشی می‌سازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگ‌ها و نواحی رنگین پدید می‌آید» (رید: ٤١).

پس از مینیاتور، شایسته است به‌کاربست رنگ در معماری اسلامی ـ ایرانی نیز اشاره‌ای شود. از ویژگی‌های بارز این هنر، نحوهٔ کاربرد رنگ در فضاهای مختلف معماری است. در معماری اسلامی ـ ایرانی کوشش می‌شود نه‌تنها قسمت‌های داخلی بلکه فضاهای خارجی معماری نیز با کاشی‌های رنگارنگ پوشیده شود. کاربرد کاشی‌های رنگارنگ در روی سطوح دیوارها و گنبدها سبب می‌شود مواد ساختمانی، سنگینی و خشونت خود را از دست بدهند و به سطوحی شفاف و موادی بی‌وزن تبدیل شوند و بر تأثیر انواع نقوش هندسی و تزیینی گیاهی بیفزایند. رنگ‌های شفاف کاشی‌ها و نقوش هندسی، گیاهی و خطاطی به‌صورت مجموعه‌ای کامل و هماهنگ درمی‌آید و مصالح ساختمانی نمودی چون کریستال‌های رنگین و درخشان به خود می‌گیرند. توزیع رنگ‌های آبی فیروزه‌ای و لاجوردی در مجاورت سفید و زرد و قهوه‌ای و سبز زیتونی مجموعهٔ هماهنگی را تشکیل می‌دهد. در برخی قسمت‌ها که رنگ‌های مکمل آجری مایل به نارنجی، در کنار رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای قرار می‌گیرند، منظرهٔ چشم‌نوازی می‌آفرینند. کاشی‌کاری معرق که در روزگار سلجوقی متداول بود و در دوره‌های بعد تکامل یافت، در مساجد چشم را خیره می‌کنند. استفاده از کاشی‌های مینایی و کاشی‌های خشت هفت‌رنگ نیز که در روزگار تیموریان رایج بود، در آثار دورهٔ صفوی، هنرمندانه و با مهارت بیش‌تری رواج

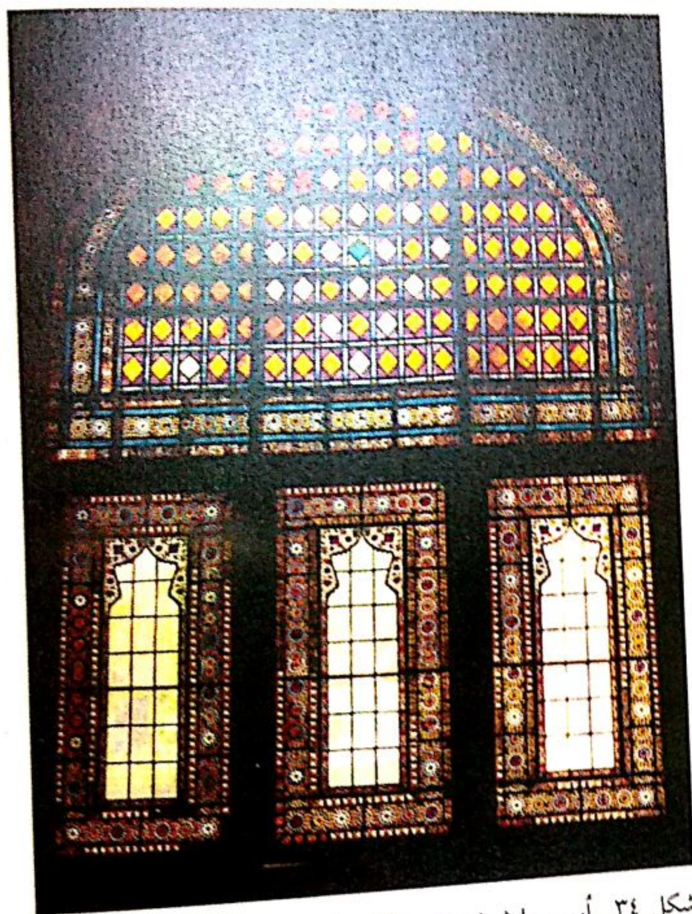


شکل ۳۳ ـ *معراج‌نامه* (مکتب هرات)، اوایل قرن هشتم هجری، کتابخانهٔ ملی پاریس، شماره ۱۹۰، کتابخانهٔ شرقی



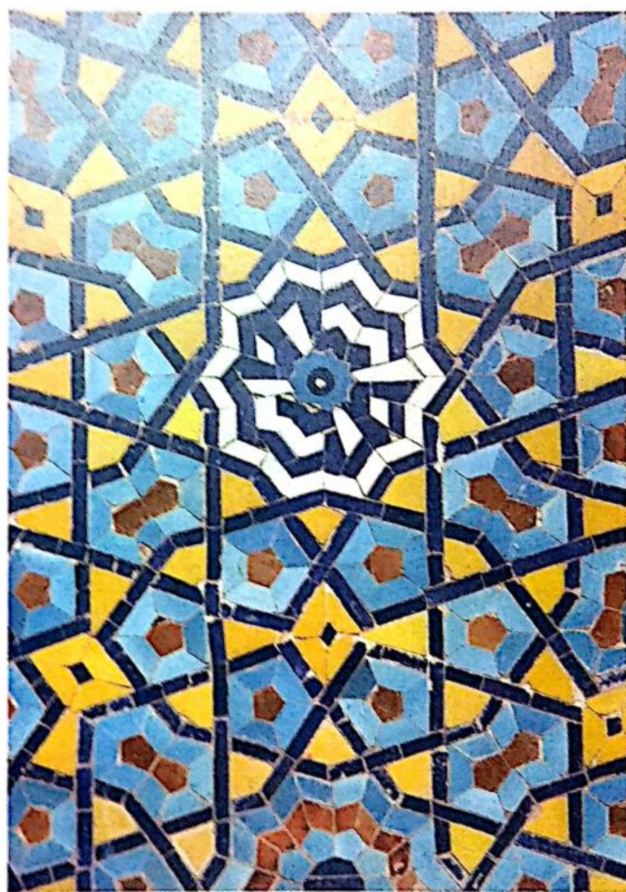
یافت. رنگ‌های کاشی‌ها در همه‌جا صاف و شفاف و جلا دارند. مجاورت رنگ‌های فیروزه‌ای در کنار لاجوردی برای زمینه، فضای شفاف و عمیقی را به‌وجود آورده‌اند تا انواع شکل‌های زینتی مانند برگ‌ها و گل‌های تزیینی و اسلیمی‌ها و ختایی‌ها در آن جای گیرند.

معماری اسلامی ـ ایرانی از لحاظ رنگ‌آمیزی دارای ویژگی‌های مینیاتور ایرانی است و از لحاظ کاربرد شکل‌ها و فرم‌ها نیز با آن شباهت‌هایی دارد. در مینیاتور، هنرمند سعی می‌کند از طبیعت تقلید نکند. در صورت‌ها، اندام‌ها و سایر قسمت‌ها، سایه روشن طبیعی رعایت نمی‌شود و معمولاً شکل‌ها به‌صورت سطح مطرح می‌شوند و فاقد پرسپکتیو هستند. در معماری نیز نقوش هندسی و گیاهی سایه‌روشن ندارند و مسطح هستند و از صورت و اندام انسانی ـ به علت حرام بودن آن ـ نشانی نیست. در مینیاتور، رنگ‌ها طبیعی نیستند. در همه جا رنگ‌های خالص و درخشان به‌کار رفته‌اند؛ در معماری نیز رنگ‌های شفاف ودرخشان در انواع نقوش جای گرفته‌اند. در مینیاتور، اندام‌ها پارچه‌هایی از رنگ به‌تن دارند و در معماری، انواع نقوش رنگین بر سطوح مختلف ساختمان پوشیده شده‌اند.

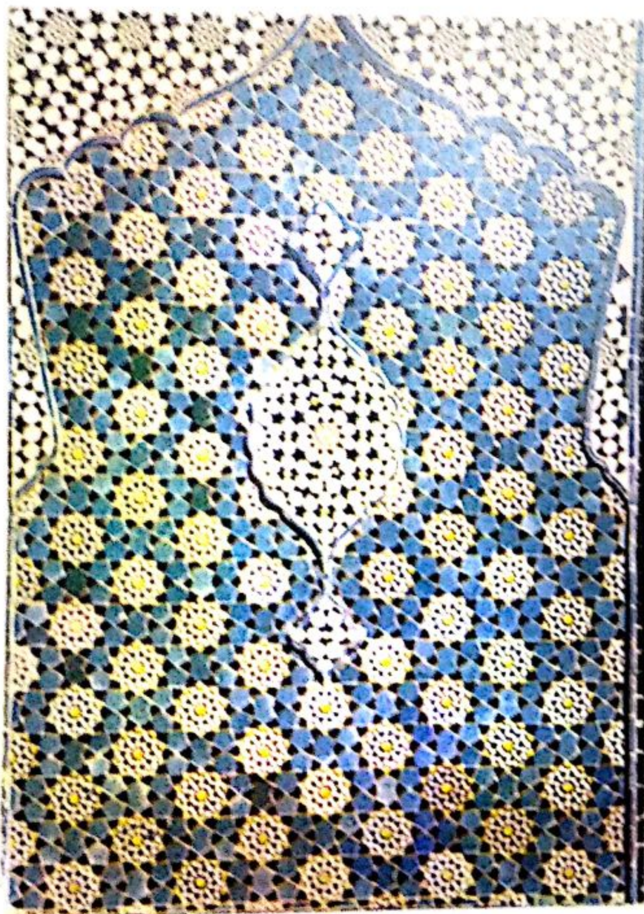


شکل ۳٤ ـ اُرسی با شیشه‌های رنگین (خانهٔ حقیقی در اصفهان).

* * *



شکل ۳۵ ـ کاشی‌های مدرسهٔ چهار باغ، اصفهان.



شکل ۳۶ ـ کاشی‌های مسجد جامع اصفهان.

کتاب رنگ

مقدمهٔ نویسنده:

در بخشی از *ودا* آمده‌است: «تمام دانش و آگاهی که از کتاب یا به کمک استادان آموخته می‌شود. به مصداق مرکوبی است.» همچنین، در بخشی دیگر می‌خوانیم: «تا زمانی این مرکوب برای انسان مورد استفاده قرار می‌گیرد که در مسیری و جاده‌ای طی‌طریق کنیم. آن‌کس که به پایان جاده می‌رسد، می‌بایست مرکوبش را کنار گذارد و با پای پیاده به‌راه خود ادامه دهد.» به کمک این کتاب می‌خواهم مرکوبی بسازم تا با آن تمام کسانی که مشتاق سیاحت در دنیای رنگ‌ها هستند، نکاتی را درک کنند. البته می‌توان بدون مرکوب به‌راه‌هایی قدم گذاشت که هنوز شناخته نشده‌اند، اما باید دانست که پیشروی کُند و پردردسر است. پیشنهاد می‌کنم برای کامیابی در راه و رسیدن به هدفی عالی، از وسیله‌ای (کتاب) استفاده کنید تا در حمایت راهنمایی‌هایش، سریع‌تر به مدارج بالا برسید.

پرسش‌های بی‌شمار دانشجویان کمک‌کرد تا من مواد ضروری این مرکوب را پیدا کنم. بدین‌جهت از آنان سپاس‌گزارم.

عقاید و اصولی که در این‌جا دربارهٔ زیبایی‌شناسی رنگ آمده، تجربه و مشاهداتی است که یک نقاش مطرح کرده است. برای هنرمند نقاش، نمود رنگ مهم‌تر از واقعیت فیزیکی و شیمیایی آن بوده، عامل مهمی است که فقط در چشم بیننده ایجاد می‌شود.

به هرحال، عمیق‌ترین و واقعی‌ترین اسرار در رنگ‌ها نهفته شده است و حتی بسیاری برای چشم نامعلوم‌اند و تنها از راه قلب و درون مشاهده می‌شوند، بنابراین فرمول‌پذیر نیستند.

با وجود قضاوت‌های گوناگون افراد دربارهٔ رنگ‌ها، آیا در قلمرو زیبایی‌شناسی قواعد و قوانینی ثابت می‌توان یافت؟ معمولاً در جواب دانشجویانی که چنین پرسش‌هایی را مطرح می‌کردند، گفته می‌شد: «هرگاه بدون توجه به قوانین رنگ، بتوانید اثری جالب پدید آورید، دیگر نیازی به قوانین علمی ندارید، ولی اگر نتوانید، باید به قوانین علمی رنگ روی آورید.» مطالعهٔ آثار استادان بزرگ نشان می‌دهد که همهٔ آن‌ها بر علم رنگ مسلط بوده‌اند.

فراگیری تئوری‌های رنگ در ابتدا مفیداست، اما پس از طی دورهٔ مقدماتی، باید به کمک کشف و شهود به بررسی و تحلیل مسائل مربوط به‌رنگ پرداخت و از آثار استادان بزرگ رنگ‌شناس مانند **گوته** (Goethe) و **رانگ** (Runge) و **بزوُلد** (Bezold) و **شِورول** (chevreul) و **هولزل** (Holzel) درس‌های ارزنده‌ای آموخت.

کتاب حاضر تلاش دارد افزون‌بر طرح قوانین عینی دربارهٔ رنگ‌ها، بر قوانین ذهنی و تأثیرشان نیز توجه کند؛ و قواعد و اصول بصری رنگ‌ها را با آگاهی و دانش بیش‌تر بشناساند.

* * *

اساس هنر نقاشی دارا بودن «**بصیرت و نبوغ**» است. همان‌گونه که در هنر موسیقی، اگر موسیقی‌دانی تنها تمام اصول آهنگ‌سازی و ترکیب‌بندی اصوات را بداند ولی از «**الهام و وحی**» بی‌بهره باشد، از ساختن آهنگ‌های خوب ناتوان خواهد بود. درست همین وضعیت دربارهٔ نقاشی صدق می‌کند. یک نقاش ممکن است تمام اصول و تدابیر ترکیب رنگ و فرم را بداند ولی از الهام و وحی بهره‌ای نداشته باشد که در این صورت، کارش بی‌ثمر است. گوته گفته‌است که نبوغ، ۹۹درصد با کوشش و تلاش و یک‌درصد با وحی و الهام تجلی می‌یابد. سال‌ها پیش در یکی از مطبوعات، بین **ریچارد اشتراوس** (R.Strauss) و **هَنْزفیتْزْنِر** (Hans Pfitzner) موسیقی‌دان آلمانی (۱۸۶۹ ـ ۱۹۴۹م) بحثی درمی‌گیرد مبنی‌بر این‌که سهم نسبی اشراق در هماهنگی اصوات در یک کمپوزیسیون موسیقی چقدر است؟ در نهایت، معلوم شد که در آثار اشتراوس، تأثیر اشراق چهار تا شش درصد و بقیه حاصل استادی ومهارتش بوده است، در حالی که موتزارت بیش‌تر آثار خود را مدیون الهامش می‌داند.

لئوناردو (Léonardo) دورر (Durer)، گرانوالد (Grunewald)، ال‌گرکو(Le Greco) و دیگران، به‌خاطر استفاده از شعور و الهام‌شان مورد ستایش‌اند.

چگونه ممکن بوده است که نمازخانهٔ **آیزنهیم** بدون توجه به رنگ و فرم آفریده شود؟ **شارلز بلان** در مقالهٔ «**هنرمندان زمان من**» در مورد **دلا کروا** می‌نویسد: «**قواعد و اصول رنگ در کارگاه‌های هنری کشف و تدریس نشده‌اند، زیرا مطابق یک ضرب‌المثل فرانسوی «طراح را می‌توان پرورش داد، ولی رنگ‌شناس متولد می‌شود.»** چرا باید گفته شود رموز رنگ‌ها؟ در حالی که باید تمام نقاشان آن را بیاموزند؟»

شناختن قوانین خلاقیت هنری نباید برای هنرمند دست و پا گیر باشد، بلکه باید به رهایی او از شک و تردید بینجامد. در ضمن، باید دانست که قوانین رنگ هم نسبی‌اند. چه عجایبی را که در طول تاریخ عقل آدمی کشف و قابل فهم نکرده است! عجایبی همچون قوس‌قزح، رعدوبرق، جاذبه و مانند این‌ها. امروزه با آن‌که اصل و منشای این پدیده‌ها معلوم است، هنوز به‌صورت اسراری‌حیرت‌انگیز برای انسان باقی مانده‌اند. هنرمند مانند لاک‌پشتی که با احساس خطر خود را در لاک‌خویش پنهان می‌کند، هنگام خلق اثرش، گرفتار قوانین هنری و احساس خویش است. آیا بهتر نبود که لاک‌پشت پایی نداشت؟

* * *

کلمات و الحان آن‌ها و فرم‌ها و رنگ‌هایشان در بردارندهٔ پیام‌هایی از دنیای ماورا هستند. **رنگ به فرم کمال می‌بخشد و بدان جان می‌دهد.**

جوهر اصلی رنگ، انعکاسی از عالم خیال است؛ مانند نوری که به موسیقی تبدیل شده است. هرگاه در رنگ‌ها تعمق کنیم و تجسم این پدیده را درنظر آوریم و آن را در قالب جملاتی به زبان آوریم؛ آن‌وقت، دیگر رنگ عطر و بوی خود را از دست می‌دهد و جز موجودی بی‌جان و بدون روح، چیزی نخواهد بود.

جلوه‌های پرمعنی رنگ‌ها را می‌توان در رنگ‌آمیزی آثار قدیمی و دوران پیشین مشاهده کرد. مصریان قدیم و یونانیان علاقه و میل فراوانی به طراحی‌های رنگارنگ داشتند. نقاشان چین نیز در این زمینه بسیار ورزیده بودند. از طرفی، امپراتوران



همواره به جمع‌آوری آثار هنری علاقه نشان می‌دادند.

هشتاد سال پیش از میلاد، امپراتوری در چین از سلسلهٔ **هان** (Han) به جمع‌آوری آثار هنری می‌پرداخت و دارای موزه‌ای از نقاشی‌ها و مجموعه‌های رنگین بود؛ در عصر **تانگ** (Tang) نیز بین سال‌های ۶۱۸ تا ۹۰۷ م. نقاشی‌های دیواری با رنگ‌های بسیار شدید و پرقدرت رنگ‌آمیزی می‌شد. در این دوره، رنگ‌های زرد، قرمز، سبز کاربرد زیادی داشت و استفاده از سرامیک‌های آبی جلادار رایج بود. همچنین در روزگار **سانگ** (Sang)، در سال‌های ۹۶۰ تا ۱۲۷۹م، دانش رنگ‌ها فوق‌العاده مورد توجه بود. در این دوره، رنگ‌های متنوع تصاویر از حد طبیعی فراتر رفته بود و سرامیک‌های رنگین و جلادار، به‌ویژه رنگ سبز و رنگ‌های روشن مهتابی، با زیبایی خاصی به‌کار می‌رفت.

موزاییک‌های رنگارنگ بیزانسی و رومی با رنگ‌های شدیدی که دارند، از آغاز هزارهٔ اول میلادی همچنان باقی مانده‌اند. هنر موزاییک‌سازی این دوره با قدرت فوق‌العاده‌اش در رنگ‌آمیزی، دارای مقامی ارزنده است. سطوح رنگین آن‌ها از بی‌شمار نقطه‌های رنگین موزاییکی و با حسابگری هنرمندانه ترکیب شده‌اند. هنرمندان موزاییک‌ساز **راون** (Ravenne) در سده‌های پنجم و ششم به‌خوبی قادر بودند به کمک رنگ‌های مکمل تأثیرات گوناگونی به‌وجود آورند.

در مقبرهٔ **گالا ـ پلاسیدیا** (Galla ـ placidia) در ایتالیا، فضایی نورانی از رنگ‌های خاکستری رنگین به‌وجود آمده است. این فضای رنگارنگ، با تابش نور نارنجی که از پنجره‌های مرمرین می‌تابد، پس از تداخل با رنگ‌های آبی موزاییک‌های دیوارها فراهم شده است. نارنجی و آبی، دو رنگ مکمل‌اند که در اثر مجاورت آن‌ها، یا تداخل‌شان، رنگ خاکستری کروماتیک به‌وجود می‌آید. با حرکت در فضای مقبره رنگ‌های نارنجی و آبی بارها به چشم می‌آید که با کم و زیاد شدن نور، در حال تغییرند و فضایی متنوع و سرشار از رنگ ایجاد می‌شود؛ درنتیجه، بیننده خود را در رنگ‌های دل‌نواز غوطه‌ور می‌بیند.

در نقاشی مینیاتورهای ایرلندی مربوط به قرون وسطی ـ یعنی در سده‌های هشتم و نهم ـ رنگ‌آمیزی متنوعی وجود دارد. مهم‌ترین ویژگی این آثار، کاربرد رنگ با قدرت و شدت یکسان است. این مینیاتورها تأثیرات سردی و گرمی را به‌خوبی عرضه کرده‌اند که مانند آن تنها در آثار امپرسیونیست‌ها به ویژه وان‌گوگ مشاهده می‌شود.

بعضی از صفحات مینیاتور کتاب **کِلْزْ** (Kells)، با ریتم‌های اورگانیک خط و اصول منطقی رنگ‌ها ـ که دارای قدرت و جلوهٔ **«فوگ‌های باخ»** است ـ با چنان مهارتی رنگ‌آمیزی شده که یادآور نقاشی «آبستره» است و نیز ارزش شیشه‌های رنگین (ویترای، Vitrail) قرون وسطی به همان اندازه دل‌پذیر و با معنی است.

در شیشه‌های رنگین قدیمی به‌خاطر محدودیت رنگ، از رنگ‌های کم‌تری استفاده شده است، ولی اکنون، با امکانات بیش‌تری که در دسترس است، می‌توان هر رنگی را در ویترای به‌کار برد.

پنجره‌های کلیسای **شارتْرْ** (Chartres) در فرانسه، شکوه و زیبایی آسمانی دارد؛ به‌ویژه پنجرهٔ بزرگ کلیسا که به‌صورت گل سرخی شکفته شده، در هنگام غروب، در اثر تابش نور خورشید، سمفونی عظیمی از رنگ را عرضه می‌کند.

هنرمندان رومن و گوتیک اولیه، در نقاشی‌های دیواری و صفحات نقاشی خود، فرم‌ها و رنگ‌های سمبلیک را برای بیان حالات مختلف به‌کار می‌بردند. آثار آن‌ها در عین سادگی جاندار و با روح است. سایه‌روشن‌ها و تغییرمایه‌های رنگی و فرم آثارشان، هر یک به تنهایی تأثیری گیرا و ارزنده دارد.

جیوتو و سی‌ینوا نخستین نقاشانی هستند که با فرم و رنگ، به هیکل انسانی ارزش بخشیدند و خود آن‌ها برای انبوه هنرمندان صاحب نام سده‌های پانزدهم و شانزدهم و هفدهم اروپا الگو قرار گرفتند.

در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم، برادران هوبرت و جان

وان‌آیک: مطالعاتی در زمینهٔ تضادهای رنگی انجام دادند و طرح‌ها و ترکیب‌هایی در اطراف رنگ‌های موضعی هیکل یا شیء ترکیب‌هایی ارائه دادند. رنگ‌های موضعی و محلی (Les Couleurs locaux)، تاریکی و روشنی و واقعیت طبیعی تصاویر به‌دقت و مطابق با طبیعت تهیه شده است. در این دوره، رنگ وسیلهٔ بیان و توصیف طبیعت وفطرت مواد قرار گرفت؛ از جمله، محراب نقاشی شدهٔ *گاند* (Gand) در ۱۴۳۲م و نخستین تک‌چهرهٔ گوتیک اثر جان وان آیک در ۱۴۳۴م که دارای چنین خصوصیاتی هستند.

فرانْسِسْکا (۱۴۱۰ ـ ۱۴۹۲م) با طرح صریح، محکم، دقیق، روشن‌و پُرمعنی نقاشی‌می‌کرد. البته موازنهٔ رنگ‌های‌مکمل را نیز از نظر دورنمی‌داشت. رنگ‌های او به‌خودی‌خود درجهٔ شدت و ضعف‌کم‌تری دارند و تکنیک کار او نیز کاملاً اختصاصی است.

لئونارْدُو (۱۴۵۲ ـ ۱۵۱۹م) رنگ‌آمیزی تند و قوی را به‌کار نمی‌برد و با رنگ‌های آرام و نزدیک به هم و با درجاتی بی‌شمار نقاشی می‌کرد؛ از جمله تابلوهای *سَنْ ژروم* و *پرستش* که با رنگ سپیا و سایه‌روشن‌های فراوان نقاشی شده‌اند.

تی سیَنْ (۱۴۷۷ ـ ۱۵۷۶م) سطوح رنگ‌های همگن را به‌طور مجزا در کنار یکدیگر قرار می‌داد و همواره سطوح رنگ‌مایه‌های سرد و گرم را تجزیه و تحلیل می‌کرد و رنگ‌ها را با تاریک و روشن‌های بسیار به‌کار می‌برد. او به‌ویژه در پایان عمر به این نکته بسیار توجه داشت. از آثار معروف او در این رابطه، چهرهٔ *بلا* در گالری پی‌تی، در فلورانس و *تاج‌گذاری* در موزهٔ مونیخ است.

الْ گرکوُ (۱۵۴۵ ـ ۱۶۱۶م) شاگرد تی‌سیین بود. او خود از استادانی است که رنگ‌ها را به‌طور همپایه کنار هم می‌گذاشت و به تأثیرها و عکس‌العمل سطوح رنگ که در کنار هم قرار می‌گرفتند، اهمیت بسیار می‌داد. او را پیشرو نقاشان غیرعینی دانسته‌اند، زیرا سطوح رنگ‌های او دارای درجه‌بندی عینی و هماهنگ با طبیعت نیست. شیوهٔ رنگ‌آمیزی او منحصر به فرد و تصاویرش بیانگر حالات روانی نقاش و روحیات اوست. رنگ‌مایه‌های او نیز برای ایجاد درجات رنگی تصویری به‌کار گرفته شده است.

گرانْوالد (۱۴۷۵ ـ ۱۵۲۸م) نزدیک به صدسال پیش از ال‌گرکو اصول با ارزش رنگ را دریافت؛ و در همان زمان نیز بسیاری از مسائل مهم رنگ را مورد توجه قرار داد. گرانوالد رنگ را در برابر رنگ قرار می‌داد و بدین‌ترتیب با رنگ‌های مناسبی که به‌کار برد، مهارت بصری فراوانی دربارهٔ دنیای رنگ‌ها به‌دست آورد.

نقاشی نمازخانهٔ «**آیزنهیم**» (Isenheim) نشان‌دهندهٔ چنین کیفیت متفاوتی از رنگ است. با مقایسهٔ تابلوهای شکل ۱۲۵ به نام *کنسرت فرشتگان* (le concerte des anges) و شکل ۲۳۳، به‌نام *رستاخیز*(La Résurrection) اثر گرانوالد، می‌توان دریافت که تصاویر از نظر فرم و رنگ با هم اختلاف دارند. درحقیقت، گرانوالد وحدت تزیین را فدای موضوع اصلی تابلوی نقاشی می‌کرد و فراتر از قوانین مرسوم پیش رفت. بدین‌ترتیب، توانست به حقیقت بصری رنگ‌ها و فرم‌ها برسد و قدرت روانی رنگ‌ها، حقیقت سمبلیک (نمادین) و معانی حقیقی آن‌ها را دریابد و وحدتی بین آن‌ها برقرار سازد.

رامبراند (۱۶۰۶ ـ ۱۶۶۹م) بیش از دیگران به‌جنبهٔ سایه ـ روشن توجه داشت. البته ال گرکو، تی‌سیین و لئوناردو نیز سایه‌روشن را برای بیان معانی مختلف به‌کار بردند. نقاشی‌های رامبراند ازنظر رنگ با هم اختلاف کلّی دارند. او غلظت و اصالت مادی رنگ را دریافت. گاهی با درجات (تون‌های) خاکستری یا آبی و زرد و قرمز ترانسپارانت (شفاف) کارمی‌کرد و با هر یک اثر عمیقی می‌آفرید که به‌گونه‌ای برجسته زندگی را شکل می‌داد. آثار نقاشی رامبراند عمیق و نمایانگر معنویت است. او رنگ‌های تمپرا و روغنی را با هم به‌کار می‌برد و از این ترکیب به درخشش و پرتو چشم‌گیر و فوق‌العادهٔ رئالیستی می‌رسید. از جمله، در تابلوی *مردی با کلاه‌خود طلایی* (شکل ۱۱۴) که در آن رنگ‌های روشن و درخشان به‌کار برد که در روی زمینه‌ای تاریک قرار گرفته‌اند و مانند جواهر می‌درخشند.

ال گـرکو و رامبراند به قوانین رنگ‌های باروک (Baroque) دسـت یافتـند. در سـاختمان‌هـای بسیار قدیمی باروک، فضای ثـابت وآرام به کمک رنگ‌ها، به‌صورت فضایی پویا (دینامیک) درآمـده‌انـد و بیـان تصـویری خـود را از دسـت داده و حالتی آبستره پیدا کرده‌اند.

در هـنر امپـراتوری کلاسیک، رنـگ‌آمیزی محدود به رنگ سـیاه، سـفید، خاکسـتری و مقـدار کمـی رنـگ‌های کروماتیک است، کاربرد صرفه‌جویانهٔ رنگ‌های کروماتیک، به آفرینش آثار رئالیسـتی انجـامید کـه خـود جانشـین رمانـتیک بـود. جنـبش رمانتیک در نقاشی‌را ترنر (Turner ۱۷۷۵ ـ ۱۸۵۱م) و **کنسـتابل** (Constable ۱۷۷٦ ـ ۱۸۳۷م) در انگلسـتان و **کاسـپاردداوید فردریک** (Caspar David Friedrich ۱۷۷٤ ـ ۱۸٤۰م) و **فیلیپ اتـو رانـگ** (Philipp Otto runge ۱۷۷۷ ـ ۱۸۱۰م) در آلمـان رهـبری کردند. این نقاشان رنگ را ابزاری برای نمایش مفاهیم روحـی و مـناظر قرار دادند و آن را با درجه‌بندی‌های تاریک و روشـن و سـرد و گـرم و سیاه و سفید به‌کار بردند و به سطوح رنـگ توجه زیادی نشان دادند. ترنر با کمپوزیسیون‌های نقاشی بـدون اشـیا ـ که تا اندازه‌ای آبستره هستند ـ در شمار نخستین نقاشان آبسترهٔ اروپایی محسوب می‌شود.

دُلا کروا (۱۷۹۸ ـ ۱۸٦۳م) در انگلسـتان آثار نقاشی ترنر و کُنْستابل را دید و عمیقاً تحت تأثیر نقاشی‌های آنان قرار گرفت. وی هـنگام بازگشت به پاریس به همان شیوه آثاری آفرید و در تمام زندگیش به مسائل و قواعد و اصول رنگ توجه داشت.

در ابتدای‌سدهٔنوزدهم، مسائل مربوط به‌رنگ به شدت مورد توجه‌بود و تجربیات‌فراوانی در این زمینه به‌دست‌آمد. فیلیپ اتو رانگ تئوری‌های‌رنگی خود را انتشارداد دستاورد مهم او انطباق قوانین رنگ‌ها با کرهٔ رنگ است که در ۱۸۱۰م عملی ساخت.

گوتـهٔ بـزرگ نیـز در ۱۸۱۰م بـا نمـایش حـالات مختلف رنگ‌ها و بیان مفاهیم آن تلاش‌هایی کرد. در ۱۸۱٦، شوپنهاور مقالـهٔ معـروف خـود را بـه نـام «بینایی و رنگ‌ها» انتشار داد و شـیمی‌دان معـروف شِـوْرول (۱۷۸٦ ـ ۱۸۸۹) که مدیر «گوبلن وُرکَ» پـاریس بـود، کـتاب ***قـانون تضاد رنگ‌های هم‌زمان و متقارن و تناسب اشیای رنگین***[1] را انتشار داد.

این فعالیت‌ها اساس و بنیان‌علمی نقاشان سبک امپرسیونیسم و نئوامپرسیونیسم را تشکیل‌داد. درود به‌نقاشان‌امپرسیونیست که با مطالعهٔ‌دقیق و علمی طبیعت، غنای‌فراوانی به‌نقاشی‌عطاکردند.

بـه‌طـور کـلی بررسـی دقیـق طبیعت، امپرسیونیست‌ها را بـه‌سوی ترجمه و تفسیر رنگ هدایت کرد و مطالعهٔ نور آفتاب کـه درجات رنگ‌مایه‌های موضعی طبیعت بصری (ابژکتیوی) را تغییـر مـی‌داد و روشنایی و نوری که در اتمسفر و فضای مناظر بـود، مورد تعمق و دقت قرار گرفت. بدین‌ترتیب، برای نقاشان امپرسیونیست نقشه و طرحی تازه ضروری و مقرر شد.

مونـه (Monet) ایـن پدیـده را به‌طور جدی جست‌وجو و کشف کرد. برای ترسیم مناظر بر روی بوم نقاشی، تأثیر ساعات مختـلف روز مـورد توجـه قرار گرفت و درنتیجه، در شناسایی نور خورشید و تعویض رنگ و روشنایی و انعکاس نورها و اثر رنـگ‌هـای موضـعی پیشـرفت‌هـایی بـه‌دست آمد و طبیعت با صـداقت تـرجمه و مطالعه شد. مهم‌ترین اثری که این روش را در خـود دارد، تابلوی معروف مونه با نام **کاتدْرال** است که در موزهٔ امپرسیونیست‌ها در پاریس نگهداری می‌شود.

نئوامپرسیونیست‌ها سطوح رنگی را به‌صورت نقطه نقطه و سـطوح کوچـک تقسیم می‌کردند و اظهار می‌داشتند که ترکیب رنـگ‌هـا قـدرت آن‌هـا را می‌شکند. نقطه‌ها تقریباً از رنگ‌های خـالص انتخاب می‌گردید و وقتی از فاصلهٔ معیّنی به آن‌ها نگاه مـی‌شـد، بـه کمـک فضـای بیـن چشـم و سطح تابلو ـ خطای باصره ـ خودبه‌خود به هم آمیخته می‌شدند. این همان ویژگی‌ای است که شِوْروُلْ به آن رسیده بود و الگوی نقاشان قرار گرفت.

بـه‌تدریج، ایده و فکر امپرسیونیست‌ها تکامل یافت و سزان (Cézanne) بـه توانایی و شناخت منطقی ساختمان رنگ دست

---

1. De la loi du contraste simultane et de lassortiment des objets colories.

یـافت. این روش امپرسیونیست‌ها، اساس قواعد کلی رنگ‌های کروماتیک‌شد و به‌صورت اصولی‌قانونی و رسمی در دنیای هنر درآمد.بعدها نیزتکنیک‌تقسیم‌بندی‌سطوح رنگی دیویزیونیست‌ها (نئوامپرسیونیست‌ها) کنارگذاشته‌شد و تسلسل سطوح و تغییر ـ مایه‌های درونی‌رنگ دوباره رواج یافت و رنگ از نظر سردی و گرمی، تاریکی‌وروشنایی، غلظت و رقت موردتوجه قرارگرفت.

تـی‌سـیَین و رامبراند با علاقهٔ فراوان تغییرمایه‌های رنگی را در صـورت‌ها و فیگورها به‌کار می‌بردند. سزان به‌صراحت ریتم و تـوازن رنـگ‌هـا توجـه داشت. در تابلوی *سیب‌ها و نارَنج‌ها* (شـکل ۱۲۸) رنـگ‌هـا پـاک و واضح هستند. سزان با توجه به تأثیـرْ روحـانی رنـگ، کنتراسـت سـردی و گـرمی را با آهنگی جـالب بـه‌کـار مـی‌بـرد. پس از او، بونار تصاویر بسیاری را که جملگی با کنتراست سردی و گرمی ایجاد شده بود، آفرید.

ماتیس(۱۸٦۹ ـ ۱۹٥٤م) تغییرمایه‌های رنگی را به‌سادگی و صراحت‌وموازنهٔ سطوح‌درخشان و تعادل‌ذهنی‌کشاند و با **براکْ، دُرَنْ، ولامینْگ**، گروه فوویست‌های پاریس را تشکیل داد.

بـراکْ، پیکاسو و گری کوبیست‌هایی‌بودند که رنگ‌ها را با درجات‌مختلف تاریکی‌وَروشنایی به‌کاربردند. و نخستین کسانی هستندکه فرم‌را موردتوجه‌فراوان قراردادند. اشکال‌و موضوعات بصـری‌را بـه فرم‌های‌هندسی‌مجرد، ساده‌کردندوبه‌ارزش رنگ ـ مایه‌ها به‌خودی‌خود و درجه‌بندی آن‌ها اهمیت خاص می‌دادند.

مونْشْ، کرِیْشْنر، هکل، نُولْدْ و نقاشان گروه **سوار کار آبی** (Cavalier bleu) مانـنَدَ **کانْدینْسْـکی، مارْکـهْ، مـاکْ، پُل کلهْ** **اکسپرسیونیست‌هایی** بودند که می‌کوشیدند نقاشی را به روانَ ـ شناسـی برگردانـند، و از آن نـتایج دلخواه روان‌شناسی بگیرند. آثار آن‌ها در پی نشان دادن حالات درونی و رویدادهای روحی بود و آن را از طریق معانی اشکال و رنگ‌ها بیان می‌کرد.

کانْدینْسـکی در ۱۹۰۸ بـــه نقاشـــی غیـــر تصـــویری (Non ـ Objective) روی آورد. وی مدعـی بـود کـه **هر رنگی بیان خاص و ارزش مناسبی داراست، بنابراین، می‌توان بدون نمایش موضوعی واقعیت پرمعنایی را آفرید.**

آدُولف هُولْزِلْدر اشتوتگارت، گروهی‌از نقاشان‌جوان‌را گرد خود جمع‌کرد و سخنرانی‌هایی در زمینهٔتئوری رنگ ایرادکرد و یافته‌های**گوته، شوپنهاور، بزُولْد** را پایه‌واساس کارخودقرارداد.

بیـن سـال‌هـای ۱۹۱۲ تـا ۱۹۱۷م، در قسـمت‌های مختلف اروپا هنرمندان به‌طور مستقل به نقاشی مشغول بودند که امروزه آثـار آنـان تحـت عـنوان «هـنر مجسّم» (Art concréte) نامیده مـی‌شـود و معـروف‌تـرین آن‌هـا **کُوپْکا، دلُونهْ، مالُویچ، آرْپ، مونْدْریـان و وانْـتُون گـرْلُو** هسـتند. نقاشـی‌هـای ایـن گـروه غیرتصـویری بـود و فرم‌های هندسی و رنگ‌های طیفی خالص را در قـالب تصـویر و بـا درکـی هوشـمندانه و آگاهانـه نشان مـی‌دادنـد. فـرم‌هـا و رنـگ‌هـا در حالـتی متعادل برای نمایش تصاویر به‌کار گرفته می‌شد.

آن‌گـاه **مُونْدْریانْ** گامی بلندتر برداشت و رنگ زرد خالص، قرمـز و آبـی را با توجه به وزن هر یک به‌کار گرفت. او آثاری آفـرید کـه فرم و رنگ آن‌ها از جنبهٔ زیبایی‌شناختی، متعادل‌بود. هدف‌وی رسیدن به‌هارمونی‌های‌ملموس و عینی و مشخص بود و به سمبل‌های عقلی و بیانات پنهانی، چندان توجهی نمی‌کرد.

مارْکْسْ ارْنسْت و سالْوادُور دالی سوررئالیست‌هایی بودند کـه رنـگ‌هـا را بـه‌عـنوان راهـنما و با معانی فشرده‌ای برای به تصویر کشاندن افکار غیرمنطقی خود به‌کار گرفتند.

تاشیسْـتْ‌هـا نیـز فرم و رنگ را به‌گونه‌ای غیرعادی به‌کار می‌بردند و هیچ قاعده‌ای را برای رنگ و فرم نمی‌پذیرفتند.

توسعه‌وتکامل شیمی رنگ و اسلوب عکاسی رنگی زمینه را بـرای تحرکی عمومی و وسیع فراهم‌کرد. البته علاقهٔ همگانی به رنگ، صرفاًجنبهٔ بصری‌دارد و بیش‌تر ویژگی‌های‌مادی آن مورد توجه است و از لحاظ معنوی و روحی چندان موردنظر نیست. رنـگ‌ها نیروهایی تابنده هستند که در انسان اثری مثبت یا منفی می‌گذارند. گاهی از آن‌ها بی‌خبروزمانی آگاهیم. در آثارشیشه‌ای رنگیـن، رنـگ‌ها ابزاری برای آفرینش اثری آسمانی و مرموزند تـا اندیشـهٔ پرسـتش‌کننده را بـه سـطحی روحـانی اوج دهند. بنابراین، تـجربه و آزمـایش و مشـاهدهٔتأثیر رنگ‌ها تنها بصری

نیست و باید به‌جنبه‌های روان‌شناختی و سمبلیکی آن نیزدقت کرد.

فیزیک‌دانان طبیعت را مطالعه می‌کنند و به نوسانات و ارتعاشات نیروی مغناطیسی پدیدهٔ نور توجه دارند؛ تجزیهٔ نور. سفید را به پرتوهای رنگی با ترکیبات رنگین نور مورد مطالعه قرار می‌دهند و نیز طیف نور و بسامد (فرکانس) و طول امواج رنگی را تجزیه و تحلیل می‌کنند.

شیمی‌دان‌ها ترکیبات مولکولی و ساختمان مواد رنگی را بررسی می‌کنند و ثبات و استحکام رنگ‌ها، مایعات حلاّل رنگ، و تهیّهٔ رنگ‌های مصنوعی و ترکیبی را آزمایش می‌کنند. علم شیمی امروزه از یک مزیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و آن امکاناتی است که تکامل صنعت در اختیار او قرار داده است.

فیزیولوژیست‌ها تأثیرات مختلف نور و رنگ را به کمک دستگاه‌های پیشرفته، روی مغز و اندیشه و چشم و حتی کالبدشناسی آزمایش می‌کنند. اثر تاریکی و روشنی روی چشم و دیدن رنگ‌های کروماتیک، واکنش بینایی و پدیدهٔ پس‌دید (آثار باقیمانده در چشم) از کارهای فیزیولوژیست‌هاست.

هنرمندان رنگ‌شناس نیز حالات مختلف رنگ را از دیدگاه **زیبایی‌شناسی** بررسی می‌کنند. البته این گروه جنبه‌های فیزیولوژیکی و روان‌شناختی رنگ را نیز از نظر دور نمی‌دارند. در این‌زمینه، مواردمختلف فیزیک‌رنگ، تأثیرروانی رنگ‌ها نقش ویژه‌ای دارد و حالات مختلف تضادهای رنگی پایهٔ شناخت زیبایی‌شناختی رنگ است. در آموزه‌های‌هنری و در معماری و ساخت این‌جهان نمی‌توان بی‌توجه از کناررنگ‌گذشت، چرا که مسائل‌بسیارحساس‌مربوط به‌رنگ، ارزش‌های‌خاص‌خوددارادارند.

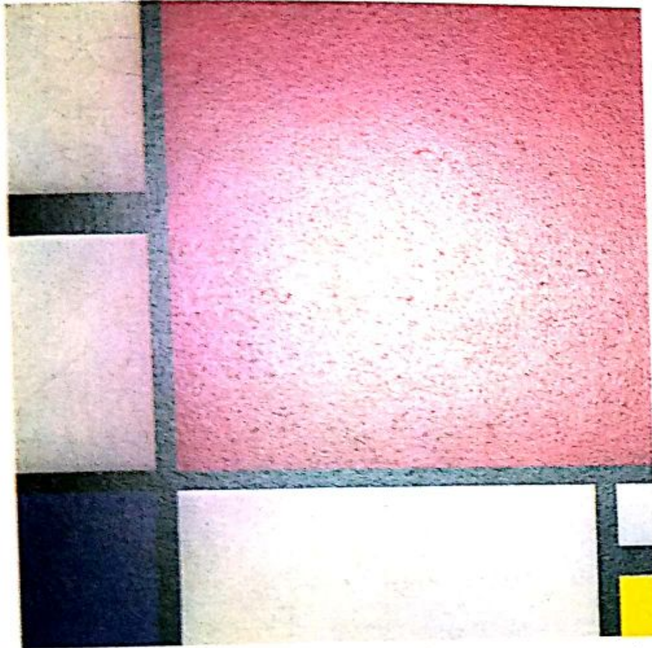
زیبایی‌شناسی رنگ در نهایت دستیابی به این سه دریافت را ممکن می‌سازد:

امپرسیون یا احساس‌عینی(بصری) Impression

اکسپرسیون (هیجان و تأثّر بیانی) Expression (Emotion)

کنستراکسیون یا ساختمان (رمزی، سمبلیک) Construction (Symbolique)

با نگاه به هنر قدیم کلمبیایی «**پِروُ**» یا رنگ‌های سمبلیک



شکل ۳۷ ـ ترکیب سرخ، *آبی*، زرد، اثر: موندریان.

هنر «**تیاهُوانـاکُو**»[۱] یا رنگ‌های گویای هنر «**پاراکاس**»[۲] و **امپرسیون رنگ** در هنر «**شِـموُ**»[۳] می‌توان جنبه‌های **زیبایی‌شناختی فراوانی یافت.**

هنرمندان مشهور تاریخ دارای شیوهٔ رنگ‌آمیزی خاصی بوده‌اند و رنگ‌ها را با توجه به مفاهیم سمبلیکی عقاید مذهبی و افسانه‌ای به‌کار می‌گرفتند.

در چین، **رنگ زرد** را که درخشان‌ترین رنگ‌هاست، خاص امپراتور می‌دانستند و هیچ‌کس در آن‌جا نمی‌توانست جامهٔ زرد بپوشد. **رنگ زرد، سمبلی از خرد و عقل فوق‌العاده و تنویر**

---

۱. Tiahuanaco. ۲. Paracas. ۳. Chimu.

افکار بود. به‌همین ترتیب، اگر یک چینی هنگام سوگواری و عزاداری لباس سفید بپوشد، نشان این است که در گذشتگانش با عفت و پاکی به سوی بهشت و آسمان می‌روند. در این فرهنگ، **رنگ سفید** نشانهٔ غم و اندوه شخص نیست، بلکه پوششی است که مرده را برای حالات پس از مرگ آماده می‌کند تا به فضیلت و کمال برسد.

در یکی از نقاشی‌های دورهٔ پیش از کلمبیایی مکزیک، اندام شخصی با رنگ قرمز به نمایش درآمده است. این شخص «خدای زمین» (اگزیپ توتک) رنگی سمبلیک به خود گرفته است. رنگ قرمز سمبل تولّد، جوانی، بهار و خورشیدی است که از شرق طلوع می‌کند. این رنگ در واقع علامت و تصویرنگاری (ایدئوگرام) پرمعنی است.

کاتولیک‌های رومی نیز رنگ‌های سمبلیکی را برای نشان دادن طبقات روحانی به‌کار برده‌اند؛ مانند قرمز ارغوانی که برای رنگ‌آمیزی (کاردینال) و سفید که برای لباس پاپ انتخاب شده است. در جشن‌ها و آیین‌های کلیساها نیز لباس‌های رسمی رنگین پوشیده می‌شود. در واقع، در هنر مذهبی، رنگ‌ها معانی سمبلیک خاصی دارند.

* * *

هنگام مطالعهٔ رنگ‌ها و قدرت بیان آن‌ها، به هنرمندانی بزرگ همچون **الْ گرکو، گرانوالد ولاسْکزْ، ژوژْ بارن، وان آیکْ، برادرانِ لُولَنْ، شارْدَن، اَنگْرْ**، کوربه و به‌ویژه **لِیبلْ** و بسیاری دیگر می‌رسیم که در زمینهٔ دانش هنر رنگ زحمات فراوان کشیده‌اند و رنگ را به مهم‌ترین عامل پدیدآورندهٔ آثار هنری تبدیل کرده‌اند.

لیبل تغییرمایه‌های رنگ طبیعت را جزء به جزء روی بوم نقاشی آزمایش کرد و هرگز تصویری را بدون مدل طبیعی نکشید. نقاشان او را در زمرهٔ هنرمندان امپرسیونیست می‌خوانند. مانه، مونه، دگا، پیسارو، رنوار، و سیسلی نیز رنگ‌های موضعی و ابژکتیوی را با تغییرات زاویهٔ تابش نورخورشید در نظر می‌گرفتند و بدین‌ترتیب، رنگ و تابش نور را روی سطوح و فضاها در ساعات مختلف روز موردتوجه قرار می‌دادند. از آثار مهم در این زمینه، تابلوی *پارلمان در مه* اثر ادوارد مانه است (شکل ۱۲۷).

مانه از نقاشانی است که رنگ را به خاطر زیبایی‌های مجرد آن به‌کار می‌برد و ارزش‌های نهفتهٔ آن را نشان داد. همه می‌توانند از رنگ استفاده کنند، ولی باید دانست که ارزش‌های درونی آن را تنها شیفتگانش درخواهند یافت.

ارزیابی رنگ و زیبایی‌شناسی آن در سه نکتهٔ زیر خلاصه می‌شود:

۱ ـ حسّی و عینی Impression

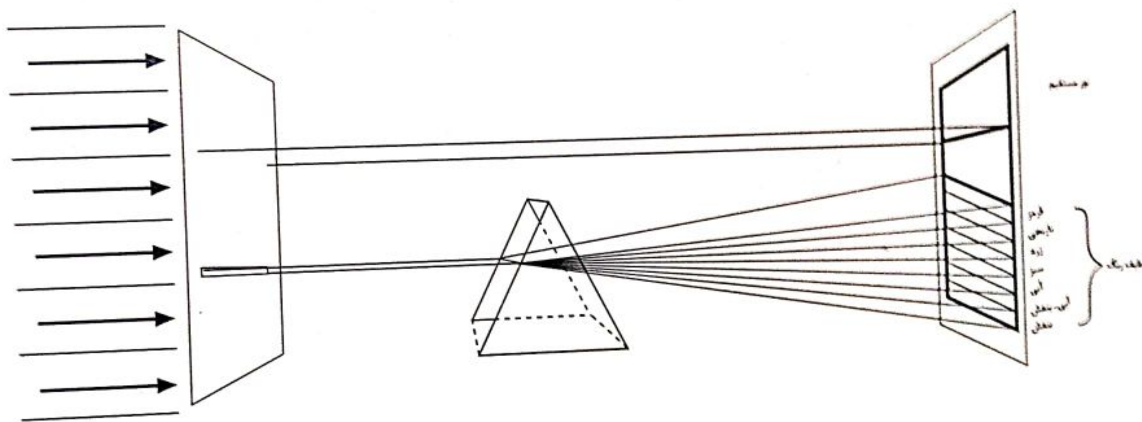
۲ ـ بیانی Expressif

۳ ـ ساختمانی Constructif

در بررسی هنر رنگ باید دانست که سمبولیسم بدون دقت بصری و بدون نیروی عاطفی تنها فرمالیسم صرف است؛ و نیز اثری گیرا و بصری، بدون حقیقت سمبلیک و قدرت عاطفی، جز تقلیدی مبتذل از طبیعت نخواهد بود. البته هر هنرمندی براساس دریافت‌ها و خُلق و خوی خویش کار می‌کند و بر یک یا تعدادی از این جنبه‌ها تأکید می‌کند.

رنگ‌ها را با دو اصطلاح می‌شناسند: یکی ویژگی‌های ظاهری رنگ (**کاراکتر رنگ**) و دیگری درجهٔ پررنگی و کم‌رنگی آن (**تون**). کاراکتر رنگ وضعیت و چگونگی مکان و موقعیت آن را در دایرهٔ رنگی یا کرهٔ رنگی مشخص می‌کند. رنگ‌های خالص و بدون ترکیب و رنگ‌هایی که پس از ترکیب با هم به‌وجود می‌آیند، هر یک حالت و نمود جداگانه‌ای دارند. مثلاً، رنگ سبز پس از ترکیب با رنگ‌های زرد نارنجی، قرمز، بنفش، آبی، سفید و سیاه، دارای حالتی خاص و جلوه‌ای متفاوت می‌شود. همچنین، هرگاه از میزان سیاهی و سفیدی ـ یا به عبارت دیگر، تاریکی و روشنی ـ رنگی صحبت می‌شود، درواقع، منظور مقدار پررنگی و کم‌رنگی آن است و باید به‌درجه و میزان رنگ (دانگ = Tone) آن اشاره شود. این حالت رنگی از دوطریق حاصل می‌شود، یکی از ترکیب با سفید، سیاه یا خاکستری؛ و دیگری پس از ترکیب با رنگ‌های دیگر (رنگ‌های کروماتیک) که با شدت‌های متفاوت به‌وجود می‌آید.

فیزیک رنگ



شکل ۳۸ ـ تجزیهٔ نورسفید.

اسحق نیوتن در ۱۶۷۶ م، نور سفید خورشید را به‌صورت طیفی از رنگ‌ها تجزیه کرد (شکل ۳۸). رنگ‌های طیف حاصل عبارت‌اند از: قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش. اگر این نورها را دوباره از عدسی عبور دهیم، نور سفید ظاهر می‌شود. تجزیهٔ نور و ایجاد رنگ‌های طیف در اثر انکسار نور سفید به‌وجود می‌آید. با طرق فیزیکی دیگری هم می‌توان نور سفید و اشعهٔ رنگین به‌دست آورد. از جمله می‌توان

به‌روش‌هایی مانند ترکیب و تداخل نورهای رنگین، انعکاس آن‌ها، پولاریزاسیون و فلورسانس اشاره کرد. اگر رنگ‌های طیف و اشعه‌های رنگین آن را به دو دسته تقسیم کنیم ـ یعنی گروه قرمز، نارنجی، زرد و گروه سبز، آبی و بنفش ـ دو گروه رنگی متفاوت خواهیم داشت که اگر این دو گروه را جدا جدا، از عدسی بگذرانیم، دو نوع طیف رنگی خواهیم داشت که ترکیب‌شان، به نوبهٔ خود نور سفید را به‌دست می‌دهد. این دو نوع نور رنگی را که از مخلوط‌شان نور سفید حاصل می‌شود، رنگ‌های مکمّل می‌خوانیم.

اکنون آزمایشی انجام می‌دهیم؛ بدین‌صورت که یکی از رنگ‌ها ـ مثلاً سبز ـ را جدا می‌کنیم. چنان‌چه بقیهٔ رنگ‌ها: قرمز، نارنجی، زرد، آبی و بنفش را با کمک عدسی ترکیب کنیم، رنگ مرکّبی که به‌دست می‌آید «قرمز» است. بنابراین رنگ مکمّل «سبز» را جدا کرده‌ایم.

برای آزمایش دیگر، رنگ زرد را حذف می‌کنیم. حال از ترکیب قرمز، نارنجی، سبز، آبی، بنفش که باقیمانده‌اند رنگ «بنفش» حاصل می‌شود که این نیز مکمّل رنگ «زرد» است. بنابراین، هر یک از رنگ‌های اصلی مکمّل مخلوط همهٔ رنگ‌های دیگر است. (منظور از رنگ‌های دیگر همان رنگ‌هایی هستند که از تجزیهٔ نور سفید به‌دست می‌آیند).

چشم انسان نمی‌تواند رنگ‌های ترکیبی را از رنگ‌های اصلی بازشناسد، در حالی که گوش قادر است تک‌تک تُن‌ها و صداها را در یک مجموعه یا ترکیب موسیقی بشناسد.

رنگ‌ها ناشی از امواج نورند. یک موج نوری نوع خاصی از نیروی الکترومانیتیک است و چشم انسان نیز قادر است تنها رنگ‌هایی را ببیند که طول موج آن‌ها بین ۴۰۰ تا ۷۰۰ میلی‌میکرون (μ۷۰۰ ـ ۴۰۰) باشد. (میلی میکرون (μ) واحدیست برای اندازه‌گیری امواج که معادل یک میلیونیم میلی‌متر است)

طول موج و فرکانس هر یک از رنگ‌های اصلی در هر سیکل برحسب ثانیه به شرح زیر است:

رنگ	طول موج	فرکانس (سیکل در ثانیه)
قرمز	۶۵۰ تا ۸۰۰ میلی میکرون	۴۰۰ تا ۴۷۰ میلیون میلیون
نارنجی	۵۹۰ تا ۶۴۰ میلی میکرون	۴۷۰ تا ۵۲۰ میلیون میلیون
زرد	۵۵۰ تا ۵۸۰ میلی میکرون	۵۲۰ تا ۵۹۰ میلیون میلیون
سبز	۴۹۰ تا ۵۳۰ میلی میکرون	۵۹۰ تا ۶۵۰ میلیون میلیون
آبی	۴۶۰ تا ۴۸۰ میلی میکرون	۶۵۰ تا ۷۰۰ میلیون میلیون
نیلی	۴۰۰ تا ۴۵۰ میلی میکرون	۷۰۰ تا ۷۶۰ میلیون میلیون
بنفش	۳۹۰ تا ۴۳۰ میلی میکرون	۷۶۰ تا ۸۰۰ میلیون میلیون

رابطهٔ نوسان‌های قرمز تا بنفش یعنی فاصلهٔ هارمونیک آن‌ها دو برابر است که معمولاً یک اوکتاو گفته می‌شود.

برای هر یک از رنگ‌ها می‌توان طول موج آن‌ها را ذکر کرد. امواج نور فی‌نفسه رنگین نیستند، بلکه در چشم و مغز انسان شکل می‌گیرند. دانشمندان علت پدیدآمدن چنین حالت شگفتی‌آوری را جز تأثر اعصاب مربوط نمی‌دانند.

آزمایش دیگری را برای بررسی رنگ‌های اشیا انجام می‌دهیم: یک فیلتر (شیشهٔ رنگی) قرمز و یک فیلتر سبز را در برابر چراغ می‌گیریم. این دو فیلتر با هم رنگ تیره و سیاهی را پس می‌دهند. فیلتر قرمز تمام اشعه‌ها را به استثنای قرمز جذب می‌کند و فیلتر سبز هم تمام اشعه‌ها را به استثنای سبز به خود می‌گیرد که در این صورت، رنگی باقی نمی‌ماند و رنگ سیاه به‌وجود می‌آید. در این آزمایش، رنگ‌های به‌دست آمده را رنگ‌های کاهشی (Sostroctive) می‌نامند. رنگ‌های اشیا به‌طور کلی دارای طبیعت کاهشی هستند. شیئی که قرمز به‌نظر می‌رسد، همهٔ رنگ‌های روشن را جذب می‌کند و تنها قرمز را بازمی‌تاباند. بدین‌ترتیب، هنگامی که شیئی را قرمز می‌بینیم، درواقع، وضعیت مولکولی خاص این شیء است که همهٔ امواج نور را به استثنای قرمز جذب کرده است. بنابراین، شیء موردنظر قرمز نیست، بلکه این نور است که چنین وضعیتی را سبب شده تا به رنگ قرمز دیده شود.

آزمایش دیگر: اگر روی کاغذ قرمز، نور سفید بتابانیم، کاغذ



همهٔ نورها را به استثنای قرمز جذب می‌کند. اگر به آن نور سبز هم اضافه کنیم، کاغذ سیاه به‌نظر می‌رسد؛ زیرا همهٔ نورها جذب می‌شود و نور سبز نیز فاقد قرمزی است که بازتابیده شود. البته باید دانست رنگ‌هایی که در تابلوهای نقاشی به‌کار می‌روند، جاذب نیستند و مخلوط آن‌ها تابع قوانین رنگ‌های تفریقی نیست. در آزمایش‌های انجام شده نیز این ترکیبات نوری هستند که چنین خواصی دارند، زیرا نورهای رنگین خالص و شفّاف هستند.

هنگامی که رنگ‌های مکمل یا ترکیباتی که دارای سه رنگ اصلی زرد، قرمز و آبی هستند، به نسبت‌هایی با یکدیگر مخلوط شوند، نتیجهٔ تفریق آن‌ها سیاه خواهد بود. ترکیبات مشابه رنگ‌های منشوری (رنگ‌های طیف) که جسمیّت ندارند، رنگ سفید را ایجاد می‌کنند.

* * *

[طبیعت سرشار از نمونه‌های گوناگون ترکیبات رنگی است و جهان گیاهان و حیوانات، جملگی کمپوزیسیون‌هایی را تشکیل می‌دهند و زمینهٔ تجربه و مطالعه را فراهم می‌کنند. در رأس تمام پدیده‌های رنگی طبیعی، پدیده‌ای وجود دارد که می‌تواند نمادی برای همهٔ پدیده‌های رنگی به‌شمار آید. این پدیده **«قوس‌قزح»** است که تا اندازه‌ای خارج از دسترس ما قرار دارد و می‌توانیم آن را پدیده‌ای انتزاعی بنامیم. قوس‌قزح هر چند در روی زمین قابل لمس نیست و میان زمین و فضا قرار دارد و تنها در جو زمین رؤیت می‌شود، معیار رنگ‌های خالص به‌شمار می‌آید.

چنان‌چه مطالعات و بررسی‌های خود را روی قوس‌قزح به‌کار ببندیم، با اشکال روبه‌رو می‌شویم، زیرا نحوهٔ قرار گرفتن و ترتیب رنگ‌ها در قوس‌قزح به‌صورت خطوطی موازی است. اگر خطی رنگین از قوس‌قزح را درنظر بگیریم و آن را ادامه دهیم، تنها دایره‌ای رنگین به‌صورت خط مدوّر به‌وجود می‌آید. این تجربه هم امکان‌پذیر نیست، زیرا در عمل نمی‌توانیم دایره‌ای رنگین در طبیعت رسم کنیم.

کامل کردن قوس‌قزح به‌صورت دایره‌های رنگین که از هفت دایرهٔ تودرتو تشکیل می‌شود، برای تجربیات عملی نمونهٔ خوبی‌نیست. دایره‌ای که از امتداد خطی قرمز تشکیل‌شود، هنوز دایرهٔ کامل قرمز نیست و نمی‌تواند نمایش کاملی از سطح دایره باشد. این شکل را تنها می‌توان خط قرمز، زرد، آبی یا سبز در یک‌دایره دانست و گفت که قوس‌قزح جدول صحیح رنگ‌های اصلی است. از قوس‌قزح مطالب زیادی در مورد روابط رنگ‌ها نمی‌توان فراگرفت، زیرا رنگ‌های خالص با هم روابطی دارند که امکان بررسی آن‌ها با رنگ‌های قوس‌قزح وجود ندارد.

دانشمندان در مورد دو انتهای سلسله رنگ‌های هفتگانه اعتقادات و نظریات عجیبی دارند. آن‌ها را مطالعه کردند و از یافته‌هایشان استفاده‌های جالبی برده‌اند. در یک انتها، در ورای قرمز، رنگی وجود دارد که دارای خاصیّت حرارت و انرژی خاص است و در انتهای دیگر ـ یعنی در ورای آبی و بنفش ـ رنگ دیگری وجود دارد که دارای اثر شیمیایی است. لازم است افزون‌بر رنگ‌های طیف که قابل‌رؤیت و آزمایش هستند، به این دو رنگ نیز آگاهی داشته باشیم و آن‌ها را از نظر دور نداریم زیرا با شناسایی کامل این دو، می‌توانیم به اسرار شگفت‌آور دنیای رنگ‌ها برسیم. تاکنون در مورد کاربرد رنگ مادون قرمز پیشرفت‌هایی حاصل شده است. برای مثال، در زمینهٔ عکاسی، این رنگ کاربردهای چشم‌گیر و فوق‌العاده‌ای دارد. به تازگی فیلم‌های رنگین مادون قرمز به بازار آمده و عکاسان و فیلمبرداران از آن در موارد خاص بهره می‌گیرند.

اگر رنگ‌های طیف را به‌صورت زنجیر در دایره‌ای به یکدیگر وصل کنیم، از دو نیمهٔ رنگ بنفش، یک بنفش ساخته می‌شود. بدین‌ترتیب، لازم نیست بین اعداد یک و هفت و غیره سرگردان باشیم و می‌توانیم رنگ‌ها را به‌صورت دایره در یک سطح در کنار هم مطالعه و آزمایش کنیم. تنظیم رنگ‌ها در دایرهٔ رنگی مطالب زیادی دربارهٔ رنگ‌ها و روابط بین آن‌ها روشن می‌سازد و معمای سلسله رنگ‌های قوس‌قزح حل می‌شود. و دیگر وقتی به بنفش می‌رسیم سرگردان نمی‌شویم و

با مسائلی چون مادون قرمز و ماورای بنفش مواجه نمی‌گردیم. اگر قطرهای دایرهٔ رنگ را به هم وصل کنیم، شش رنگ مشخص می‌شود که سه زوج رنگی دارد و در آن، رنگ‌های سرد و رنگ‌های گرم هر کدام در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. تضادهای هفتگانهٔ رنگی را نیز معرفی می‌کنیم و مورد آزمایش قرار می‌دهیم.]

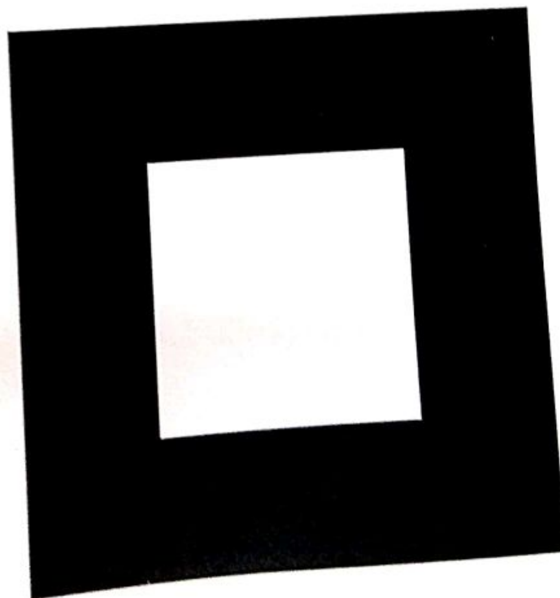
* * *

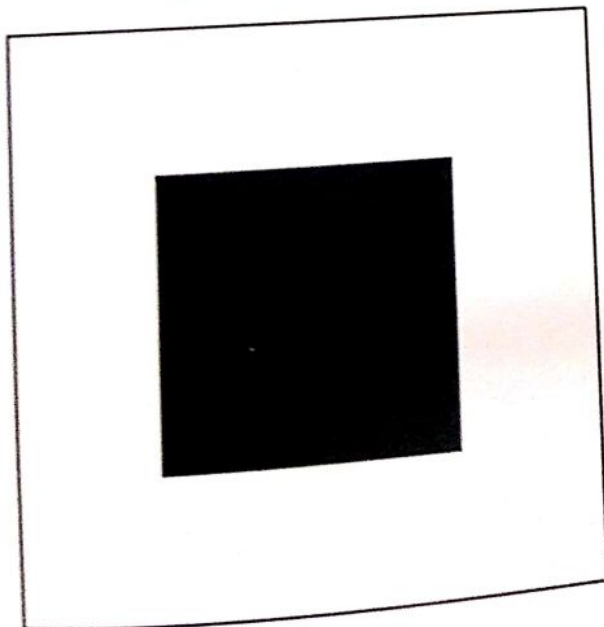
واقعیت رنگ و اثر رنگی

واقعیت رنگ‌ها را از طریق رنگ‌مایه‌ها به‌صورت فیزیکی و شیمیایی می‌توان تجزیه و تحلیل و تعریف کرد. تعاریف آن‌ها از طریق قیاس و مقابله و توجه به کنتراست‌ها (تضادهای رنگی) به‌دست می‌آید. ارزش یک رنگ کروماتیک (رنگین) در برابر رنگ آکروماتیک (بی‌رنگ، منظور سیاه و سفید و خاکستری‌ها) معلوم می‌شود. ادراک رنگ واقعیتی است پسیکوفیزیک؛ و از واقعیت پسیکوشیمیک آن متمایز است. همین جنبهٔ پسیکوفیزیک آن است که آن را «اثر رنگ» می‌نامیم.

واقعیت رنگ و اثر آن در صورت وجود ترکیبات موزون و هماهنگ قابل رؤیت است. در سایر موارد، حالت‌های متفاوت و جدیدی به‌وجود می‌آید که در این‌جا کوشش می‌شود با مثال‌های گوناگون، این حالات بازشناخته شوند:

شکل ۳۹ _ ۴۰



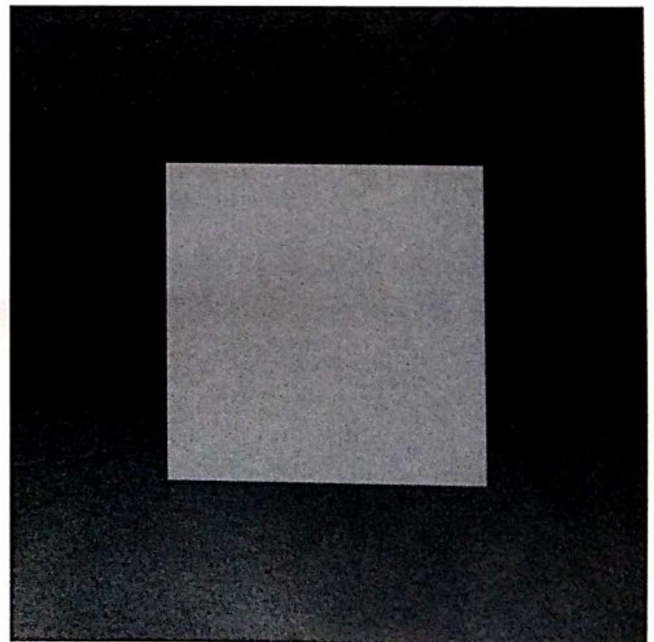


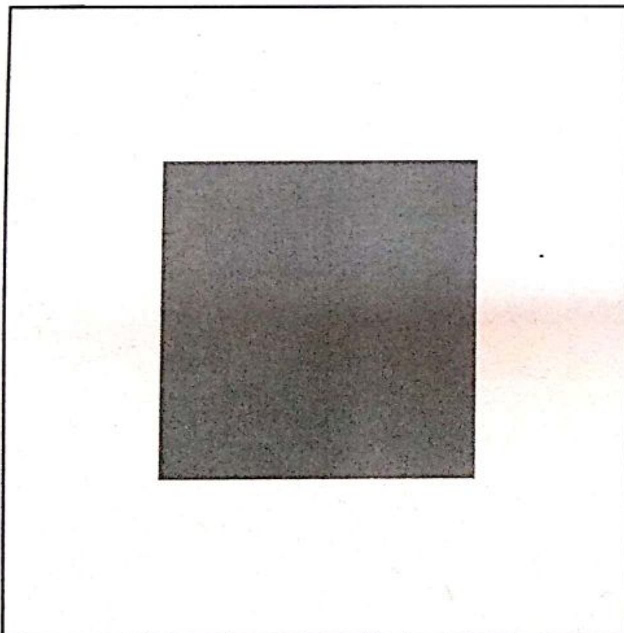
• مربع سفید در زمینهٔ سیاه، بزرگ‌تر از مربع سیاه به همان اندازه در زمینهٔ سفید است. درنتیجه، سفید از مرزی که برای آن تعیین شده پا فراتر می‌نهد و بیرون می‌زند، در حالی که سیاه جمع می‌شود و در خود فرو می‌رود (شکل‌های ۳۹ و ۴۰).

• مربع خاکستری روشن در زمینهٔ سفید، تیره به‌نظر می‌رسد ولی همان مربع خاکستری روشن در زمینهٔ سیاه روشن به‌نظر می‌آید (شکل‌های ۴۱ و ۴۲).

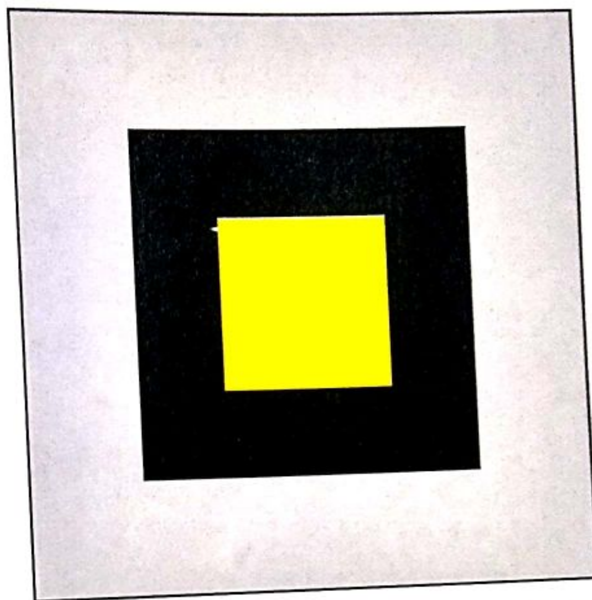
• مربع زرد در زمینهٔ سفید، تیره‌تر از همان مربع زردی است که در زمینهٔ سیاه قرار گرفته است و زرد در زمینهٔ سفید دارای اثری ملایم و نمودی گرم است، در حالی که در زمینهٔ سیاه، مربع زرد درخشندگی فوق‌العاده پیدا می‌کند و نمودش سرد است و به طرف بیرون حرکت می‌کند (شکل‌های ۴۳ و ۴۴).

شکل ۴۱ ـ ۴۲

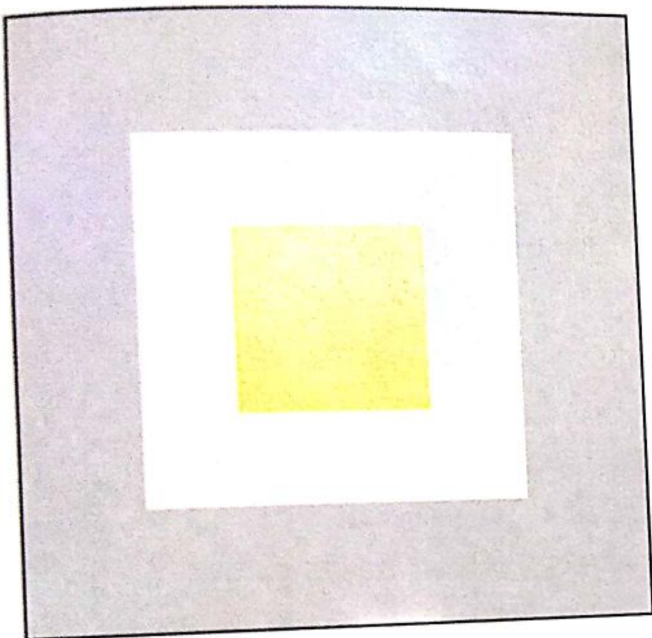








شکل ۴۳

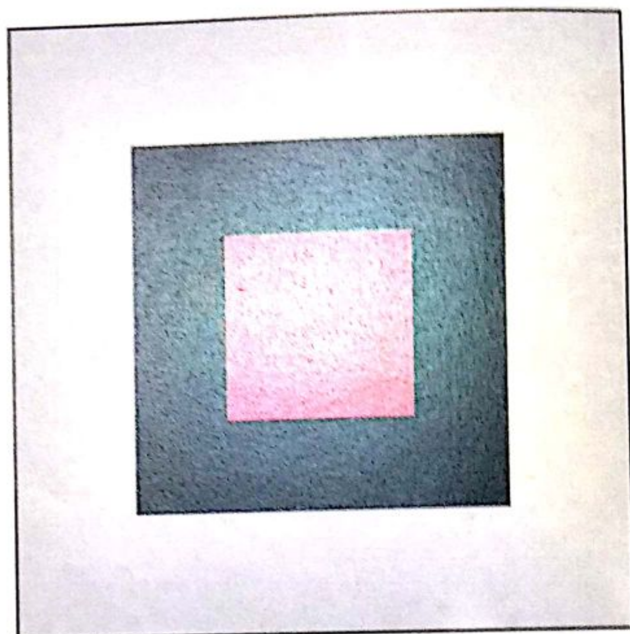


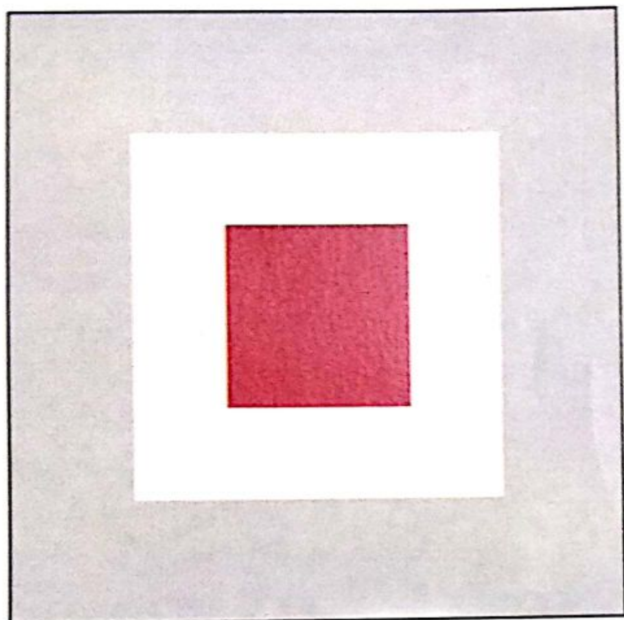
شکل ٤٤

● مربع قرمز در زمینهٔ سفید، به تیرگی می‌رود و درخشش آن کاهش می‌یابد، در حالی که قرمز در زمینهٔ سیاه به گرمی متمایل می‌شود و روشنی بیش‌تری به خود می‌گیرد (شکل‌های ٤٥ و ٤٦).

● مربع آبی در زمینهٔ سیاه، درخشان می‌شود و با عمق بیش‌تر، روشن‌تر به‌نظر می‌آید (شکل ٤٧).

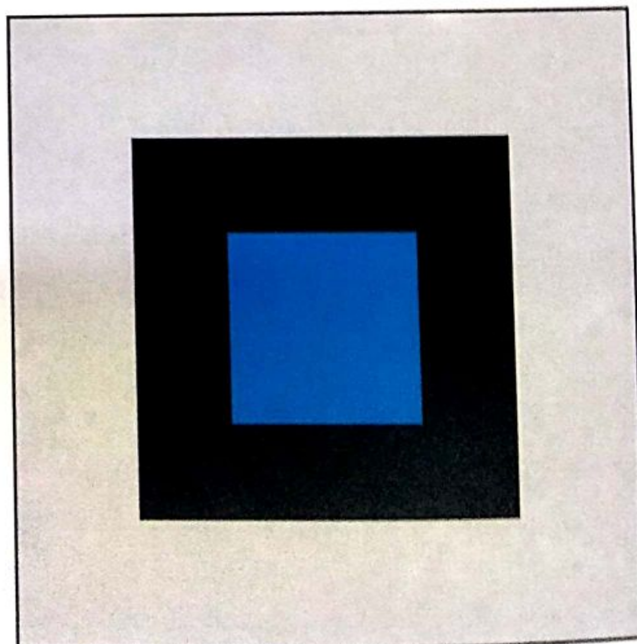
● مربع آبی در زمینهٔ سفید، دارای تیرگی و عمق است و زمینهٔ سفید نیز، از زمینهٔ سفید مربع زرد، روشن‌تر است (شکل ٤٨).

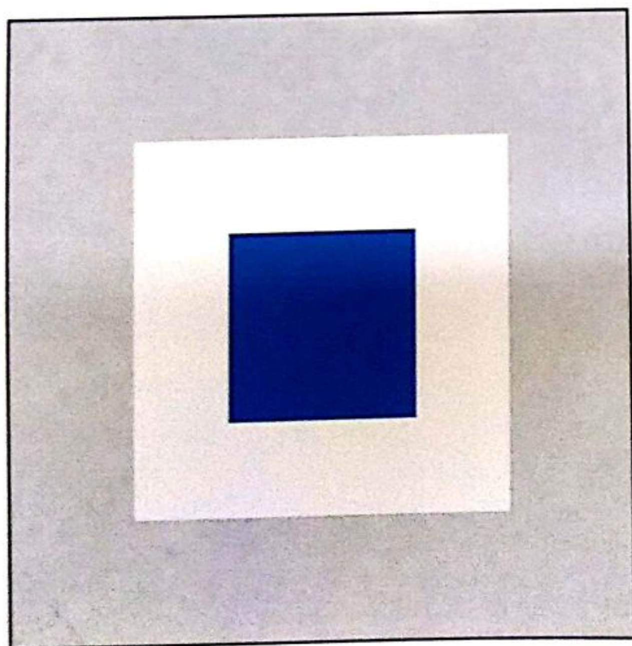




شكل ٤٥
شكل ٤٧

شكل ٤٦
شكل ٤٨





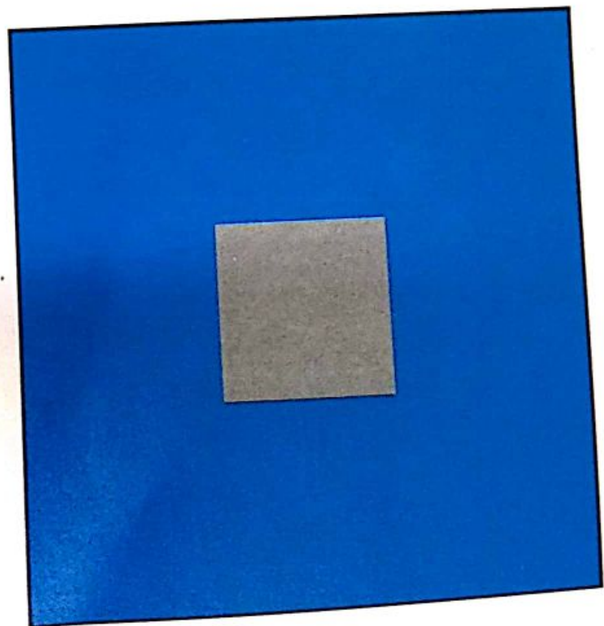
● مربع خاکستری در زمینهٔ آبی، متمایل به قرمز و نارنجی می‌شود. به عبارت دیگر، مربع خاکستری در زمینهٔ آبی به سرخی می‌زند، در حالی که همین مربع خاکستری، در زمینهٔ قرمز نارنجی به آبی متمایل می‌شود. این اختلاف هنگامی آشکارتر می‌شود که هر دو حالت را در یک زمان و با هم زیرنظر قرار دهیم (شکل‌های ۴۹ و ۵۰).

* * *

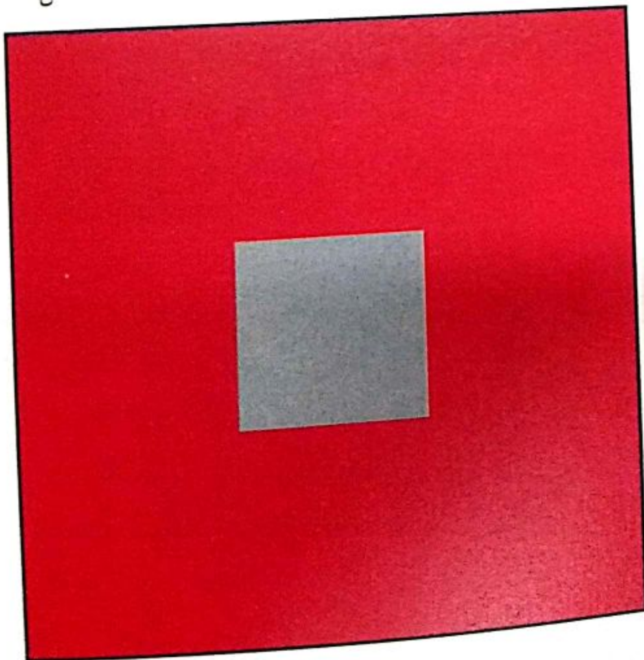
اگر واقعیت رنگ با نمود آن مطابقت نداشته باشد، حالتی نامتعادل به خود می‌گیرد و با جلوه‌ای دینامیک و مؤثر، غیرواقعی و متغیّر به‌نظر می‌آید. بدین‌ترتیب واقعیت فرم‌ها و رنگ‌های مواد نوسانات غیرواقعی پدید می‌آورد و البته همین ویژگی‌هاست که به‌کار هنرمند می‌آید و با توجه به تأثیرات مختلف رنگ‌ها و جلوه‌های مؤثرشان، نکات غیرقابل توصیف را بیان می‌کنند. این خصوصیت رنگی را می‌توان (سیمولتانه) هم‌زمانی و تقارن نامید. افزون‌براین، چنان‌چه به نسبت‌های گوناگون رنگ‌ها در مجاور هم و شکل سطوح رنگی توجه شود، بیان حالت‌های خاص به مراتب قوی‌تر و پرمعنی‌تر خواهد بود. هرگاه موضوعی دارای ویژگی خاص تصویری باشد، باید طراحی را طوری انجام داد تا همان ویژگی به نمایش درآید. این نکته برای رنگ هم صادق است؛ بدین‌ترتیب، چنان‌چه موضوعی از نظر رنگ دارای ویژگی خاصی باشد، باید رنگ‌هایی را برگزید که آن ویژگی را نشان دهد.

اگر برای یک ترکیب ابتدا طراحی صورت گیرد و بعد به آن رنگ اضافه شود، هرگز نمی‌توان ترکیب رنگی مورد پسندی را انتظار داشت، زیرا رنگ‌ها ارزش و اعتبار مجرد خود را دارند و جلوه و نمود آن‌ها مستقل از ارزش‌های شکل و فرم است.

شکل ۴۹



شکل ۵۰

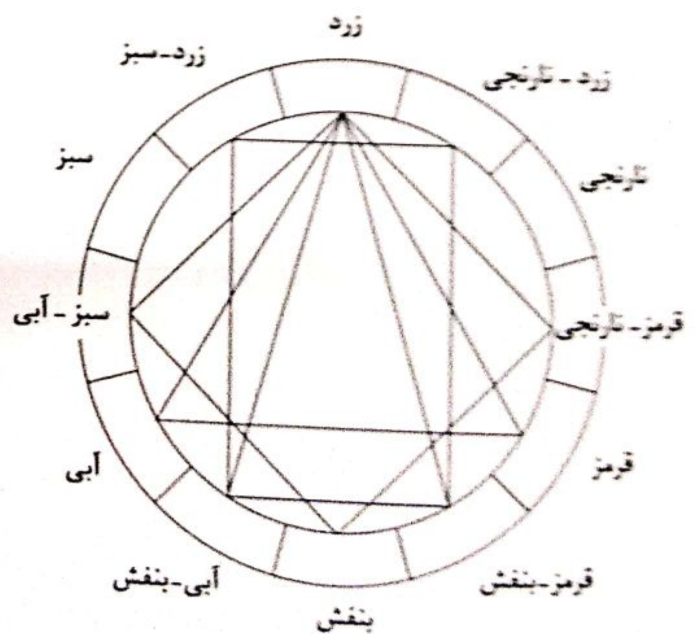


هماهنگی رنگ‌ها

منظور از هماهنگی رنگ‌ها، معمولاً قضاوت در مورد اثر و عملکرد متقابل دو یا چند رنگ است. تجربیات و آزمایشات گوناگون در مورد مطابقت ذهنی رنگ‌ها نشان می‌دهد که افراد دربارهٔ هماهنگی یا عدم هماهنگی رنگ‌ها دیدگاه‌های متفاوتی دارند. اغلب در نظر مردم، رنگ‌های هماهنگ آن‌هایی هستند که از یک خانواده باشند یا در عین تنوع، با جلوهٔ یکسانی خودنمایی کنند، یا رنگ‌هایی که بدون کنتراست (تضاد) در مجاور هم قرار گیرند. به‌طور کلی، عنوان هماهنگی (هارمونی) یا عدم هماهنگی تنها برخاسته از احساس انسان است که به‌صورت مطلوب بودن یا نبودن و جذاب بودن یا نبودن مطرح می‌شود. تمام این‌ها ارزیابی شخصی و بدون تکیه به ارزش‌های عینی و دقیق علمی است.

هارمونی، یعنی تعادل و توازن بین قدرت‌های رنگی. در این‌باره می‌توانیم آزمایشی جالب در رابطه با بازتاب فیزیولوژیکی دستگاه دیدمان انجام دهیم. مثلاً، اگر برای مدتی (مثلاً بیست ثانیه) به یک مربع قرمز خیره شویم و سپس چشم را ببندیم، یک پس تصویر، به‌صورت مربع سبزرنگ، در نظرمان ظاهر می‌شود. [می‌توان یک صفحهٔ کاغذ سفید را به‌سرعت روی مربع قرمز قرار داد تا مربع سبز در روی صفحهٔ سفید

شکل ۱۵





ظاهر شود. ـ م.] برعکس، اگر به مربع سبز نگاه کنیم و پس از مدتی چشم را ببندیم، مربع قرمز رنگی در چشم ظاهر می‌شود. این آزمایش را می‌توان با بسیاری از رنگ‌ها انجام داد که در همهٔ آن‌ها در چشم انسان، همیشه رنگ‌های مکمّل رنگ نخستین، ظاهر می‌شوند. این عکس‌العمل فیزیکی بدن در برابر رنگ‌ها تلاشی طبیعی برای ایجاد تعادل و توازن و احساسی است که تضادهای پی‌درپی را به‌وجود می‌آورد.

در آزمایشی دیگر، مربعی خاکستری را روی سطح رنگی خالص با همان درخشندگی رنگ خاکستری قرار می‌دهیم ـ مثلاً روی سطح قرمز ـ و خواهیم دید که مربع خاکستری به سبز متمایل می‌شود. حال اگر همین آزمایش را روی سطح سبزرنگی انجام دهیم، مربع خاکستری به قرمز متمایل می‌شود.

همچنین، همان مربع خاکستری روی سطح بنفش، به رنگ زرد، و روی سطح زرد، به رنگ بنفش متمایل می‌شود؛ روی سطح نارنجی، به آبی، و روی آبی، به نارنجی متمایل می‌شود.

آزمایش‌های بالا نشان می‌دهد که وجود تضادهای رنگی هم‌زمان و پی‌درپی، برای چشم رضایت‌بخش است برای آن تعادلی به‌وجود می‌آورد. عقایدی دراین‌باره ذکر شده است:

در سال ۱۷۹۷، رامفورد (Rumford)، در روزنامهٔ *نیکلسون* نوشت رنگ‌هایی هارمونیک (هماهنگ) هستند که چنان‌چه آن‌ها را با هم ترکیب کنیم، رنگ سفید به‌دست می‌آید. البته او در مقام فیزیک‌دان تصور ترکیب نورهای طیف رنگی را داشته است. [باید توجه داشت که این نتایج در صورتی در ترکیب رنگ‌های شفاف به‌دست می‌آید که ناشی از تجزیهٔ نور باشد یا به وسیلهٔ فیلترهای مخصوص تفکیک شود؛ اما در ترکیب مواد رنگی، نتیجه رنگ خاکستری و یا سیاه می‌شود. ـ م.] رامفورد فیزیک‌دان بود و از این منظر دربارهٔ نورهای رنگین کنکاش کرده است. در بخش فیزیک رنگ نیز اشاره شد که اگر یکی از رنگ‌های طیف رنگی را ـ مثلاً قرمز ـ از سایر رنگ‌ها جدا کنیم و باقی‌ماندهٔ رنگ‌ها را با هم از یک عدسی عبور دهیم، رنگ واحدی حاصل می‌شود که با رنگ قرمز مکمّل است و نور سفید را به‌دست می‌دهد؛ این رنگ، رنگ سبز خواهد بود.

اوالدهرینگ، فیزیک‌دان مشهور نیز در این‌باره چنین گفته است: «چشم و اعصاب همیشه تمایل بیش‌تری به رنگ خاکستری دارند. فقدان این رنگ ناراحتی ایجاد می‌کند، زیرا آرامشی که در اثر رنگ خاکستری به‌وجود می‌آید، از بین می‌رود.»

چنان‌چه مدتی به یک مربع سفید در سطحی سیاه نگاه کنیم و سپس چشم را برگردانیم، همان مربع سفید در نظر مجسم می‌شود. به‌همین‌ترتیب، اگر به یک مربع سیاه در سطحی سفید نگاه کنیم و سپس چشم را برگردانیم، مربع سیاه در همان وضع به‌نظر می‌آید. این موازنهٔ رنگ‌ها به خودی خود در چشم ایجاد می‌شود. اما اگر به یک مربع خاکستری متوسط در زمینهٔ خاکستری متوسط نگاه کنیم، دیگر آن حالت قبلی تکرار نمی‌شود. این آزمایش نشان می‌دهد که دستگاه بینایی به خاکستری معتدلی تمایل و نیاز دارد.

تغییراتی که بدین‌ترتیب در ساختمان بینایی به‌وجود می‌آید، مربوط به حالات مختلف ذهنی و دستگاه عصب بینایی است. هارمونی رنگ‌ها به اعصاب آرامش می‌دهد و این حالت پسیکوفیزیکی است که در مقابل رنگ‌های متضاد مکمّل قراردارد و معمولاً رنگ خاکستری نیز چنین آرامشی را در ذهن به‌وجود می‌آورد. این رنگ هم از ترکیب سیاه و سفید به‌وجود می‌آید هم از رنگ‌های مکمّل؛ یعنی رنگ‌های اصلی زرد، قرمز و آبی. هنگامی که دو رنگ از سه رنگ اولیّه با هم ترکیب شوند، رنگ سوم آن‌دو را کامل می‌کند و از ترکیب آن‌ها خاکستری حاصل می‌شود:

قرمز + (آبی + زرد) = قرمز + سبز

آبی + (زرد + قرمز) = آبی + نارنجی

زرد + (آبی + قرمز) = زرد + بنفش

بنابراین، از ترکیب دو یا چند رنگ ـ که از زرد و آبی و قرمز تشکیل شده‌اند ـ خاکستری ایجاد می‌شود. رنگ‌های زرد، قرمز و آبی می‌توانند جانشین مجموعه‌ای از رنگ‌ها باشند و

حاصل آن‌ها در نتیجهٔ متناسب بودن تجمع رنگ‌های هارمونیک دلنشین شود.

دو یا چند رنگ در صورتی دارای هارمونی هستند که اگر با هم ترکیب شوند، خاکستری خنثی به‌وجود آورند. امّا در ترکیب، آن دسته از رنگ‌ها که خاکستری نمی‌دهند، دارای ارزش بیانی هستند ولی هارمونی ندارند. در ترکیبات و کارهای نقاشی و کمپوزیسیون‌های برخی هنرمندان شناخته شده هارمونی وجود ندارد. آنان تنها از احساس و ذوق شخصی خود بهره گرفته‌اند. با وجود این، آثارشان دارای ویژگی‌هایی بسیار مهیج و پرمحتوا از ترکیبات رنگی است. بدین‌ترتیب، لازم نیست تمام ترکیب‌های رنگی دارای هارمونی باشند. به‌همین دلیل این نظر **سورا**، نقاش دیویزیونیست، را اشتباه می‌دانند که گفت: «**هنر یعنی هارمونی**». او ابزارهنر را با مفهوم هنر اشتباه گرفت، زیرا هنر تنها به هارمونی ختم نمی‌شود. البته شکستن قوانین رنگ‌ها تا اندازه‌ای نسبی است جنبه‌های دیگر نیز اهمیّت خاص خود را دارند؛ مانند شفافیت و درخشانی.

هماهنگی رنگ‌ها با واکنش فیزیولوژیکی اعصاب انسان نیز مرتبط است. وقتی که تحریک طبیعی و فعالیت عصبی رخ دهد، خودبه‌خود و بی‌اختیار واکنش‌هایی به‌وجود می‌آید. بنابراین درک ویژگی‌های رنگ‌ها به تحریک اعصاب بینایی بستگی دارد و در واقع، یک فعالیت خاص عصبی است. گاهی اوقات که در سطحی رنگین، رنگ‌ها به شیوه‌ای خاص به‌کار رفته و به‌ترتیبی دیگر پراکنده شده‌اند و دارای هارمونی نیز هستند. واکنش نهایی اعصاب‌بینایی خوشایند است و به آرامش عصبی می‌انجامد.

رنگ‌شناس معروف، **ویلهلم اُستوالد**، هارمونی رنگ را مورد توجه قرار داد و مطالبی در باب رنگ‌های اصلی نوشته است. او می‌نویسد: «به تجربه ثابت شده است که بسیاری از رنگ‌ها خوشایند و برخی ناخوشایندند. پرسش این‌جاست که علت به‌وجود آمدن هیجان در اثر رؤیت رنگ‌ها چیست؟ در جواب باید گفت آن دسته از رنگ‌ها که خوشایندند، نظم خاصی دارند و به چگونگی به‌وجود آمدن نظم رنگی بستگی دارند. در مقابل عدم نظم آدمی را رنج می‌دهد و رنگ‌هایی که اثری خوشایند دارند و انبساط می‌آورند، تنها به دلیل وجود هارمونی بین آن‌ها است.»

بنابراین می‌توانیم به یک قانون اساسی دست یابیم: **هارمونی = نظم**. برای کشف تمام هارمونی‌های رنگی، باید نظام موجود در همهٔ رنگ‌ها را شناخت. هر چه رنگ‌ها ساده‌تر باشند، هارمونی آن‌ها واضح‌تر و روشن‌تر خواهد بود. در این رابطه، دو نوع هارمونی را یادآور می‌شویم: نخست، دایره‌های رنگی که رنگ‌هایشان با یک ارزش (منظور رنگ‌هایی با درخشش یا تیرگی مساوی است) آماده شده باشد؛ دوم، رنگ‌هایی که در دایرهٔ رنگ به شکل مثلث قرار می‌گیرند و دارای درجهٔ تاریکی و روشنی یکسانی‌اند (رنگ‌هایی که با سیاه یا سفید ترکیب شده‌اند). درنتیجه، دایره‌های رنگی با رنگ‌های متفاوت و مثلث‌های رنگی با درجهٔ شدت یکسان، هماهنگی رنگ‌ها را ایجاد می‌کنند.

ویلهلم استوالد می‌نویسد: «به رنگ‌هایی هماهنگ می‌گوییم که برای ما جالب توجه و دلچسب باشند.» مقصود استوالد معیارهای ذهنی هارمونی رنگ است، اما همان‌گونه که گفته شد، این مفهوم باید از قلمرو نظریات ذهنی خارج و به قلمرو عینیات منتقل شود.

آن‌جا که استوالد می‌گوید «**هماهنگی مساوی با نظم است**» و «هماهنگی به وسیلهٔ رنگ‌های دایرهٔ رنگی با درجات یکنواخت» و نیز «مثلث‌های رنگی با شدت‌های برابر»، باید دانست که او نکات فیزیولوژیکی پسِ تصویر و تأثیر هم‌زمانی (سیمولتانه) رنگ‌ها را فراموش کرده است.

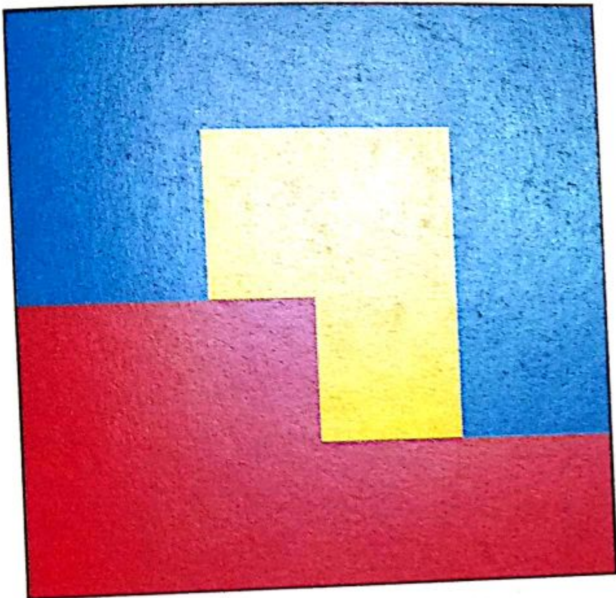
از پایه‌های لازم و مهم درک زیبایی‌شناختی رنگ‌ها دایرهٔ رنگ است، زیرا با آن رنگ‌ها تقسیم‌بندی و از هم مجزا می‌شوند. هنرمندان رنگ‌شناس باید با مواد رنگی کار کنند و طبقه‌بندی رنگ‌ها را فرا گیرند و لازم است ساختمان و موقعیت رنگ‌ها را بشناسند و ترکیبات آن‌ها را فرا گیرند. از

نکات مهم که پیش‌تر نیز به آن اشاره شده است، رنگ‌هایی هستند که در امتداد قطر و روبه‌روی هم قرار می‌گیرند. این‌ها رنگ‌های مکمل در دایرهٔ رنگ‌اند و به حالت متضاد قرار گرفته‌اند و نتیجهٔ ترکیب آن‌ها رنگ خاکستری است. در دایرهٔ رنگی‌ای که استوالد معرفی کرده است، رنگ آبی در برابر زرد قرار می‌گیرد که نتیجهٔ ترکیب آن‌ها رنگ سبز است. این اصل استوالد در نقاشی چندان سودمند نیست و عملی نخواهد بود. برای به‌دست‌آوردن ترکیبی دقیق و هارمونیک، باید مقدار و نسبت‌های معینی از رنگ‌های اولیه را که به حالت شفّاف باشند، به‌کار برد و سطوح متناسبی از رنگ‌ها را در کنار هم قرار داد تا هارمونی به‌دست آید. نسبت‌های زیر را که گوته پیشنهاد کرده، دارای هارمونی است:

(زرد ـ قرمز ـ آبی = ۳ ـ ٦ ـ ۸)

* * *

می‌توان برای هر یک از زوج‌های رنگی مکمّل یک فرمول کلی به‌دست داد که از سه رنگ تشکیل شده‌اند و آن‌ها را به‌صورت مثلث‌هایی در دایرهٔ رنگ درنظر بگیریم. با این ترتیب، دوازده مثلث در دایره خواهیم داشت. اگر مربع مستطیل و مربع را به ترتیبی که در شکل ۵۱ آمده، در نظر بگیریم،

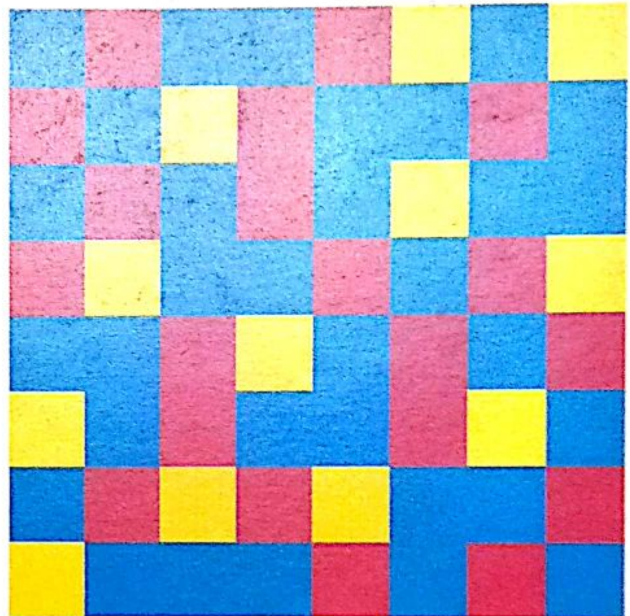


شکل ۵۲

ترکیبات هارمونیک رنگ‌ها را انتخاب کرده‌ایم.

در شکل‌های ۵۲ و ۵۳، هارمونی رنگ سه‌تایی است. یعنی (زرد ـ قرمز ـ آبی). هرکدام از این رنگ‌ها نیز دارای هویتی مشخص و کاراکتری معلوم هستند. با ترسیم مثلث‌های رنگی، با هر کدام از دوازده رنگ دایرهٔ رنگی، تعادل و توازن و هارمونی رنگی به‌وجود خواهد آمد.

در شکل‌های ۵۲ و ۵۳، هر یک از رنگ‌ها با درخشش و قدرتی تمام، به‌تنهایی جلوه و خودنمایی خود را دارند. زرد حدّ اعلای زردی را دارد، قرمز به‌طور وضوح و به‌شدت قرمزی خود را می‌نمایاند. آبی به اندازهٔ کافی مشخص و نمودار است. در این دو شکل، چشم قادر نیست یکی از رنگ‌ها را بیش از دیگری انتخاب کند و به آن اهمیت بیش‌تری بدهد. ترکیب هر سه رنگ در این‌جا خاکستری را در ذهن به‌وجود می‌آورد؛ و این خصوصیت رنگ‌های مکمل است.



شکل ۵۳

در شکل‌های ۵٤ و ۵۵ و ٥٦، سه نمونهٔ دیگر کمپوزیسیون رنگی با استفاده از چهار رنگ به‌وجود آمده است. رنگ‌ها زرد، قرمز، نارنجی، بنفش و سبز آبی هستند.

در شکل ۵٤، چهار رنگ آبی، سبز، قرمز نارنجی و زرد با شدت تمام و با ارتفاع مختلف از نظر تاریکی و روشنی تنظیم شده‌اند. این نوعی هارمونی رنگ است.

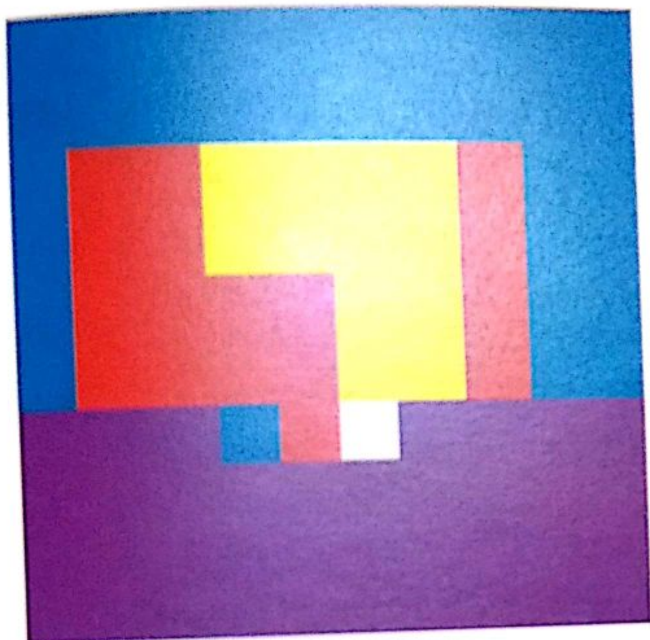
در شکل ۵۵، همان رنگ‌های شکل ۵٤، در مربع‌های کوچک به‌صورت شطرنجی تنظیم شده‌اند. در این‌جا چهار رنگ با همان ویژگی‌های پیشین از نظر شدت و ارتفاع ترکیب شده‌اند. نسبت رنگ‌ها هم همان نسبت رنگ‌های شکل ۵٤ است. کمپوزیسیون رنگ‌ها در این شکل دارای استحکام و قدرت شکل اولیه نیستند، ولی از لحاظ شکل غنی‌تر شده است. در شکل ٥٦، از شدت رنگ‌ها کاسته و در دو درجه تنظیم شده است. در این‌جا، رابطهٔ رنگ‌ها با یکدیگر به‌طور کلی متفاوت است و از کنتراست تاریکی و روشنی آن‌ها کاسته شده است. تضاد تاریکی و روشنی بین رنگ‌های بنفش و سبز آبی از بین رفته است، ولی تضاد سردی و گرمی همان است. در این شکل، تطابق رنگ‌های شکل ۵۵ تغییر یافته و رابطهٔ دو رنگ بنفش و سبز به‌صورت جدیدی نشان داده شده است.

اگر میزان شدت تاریکی و روشنایی رنگ‌های سبز و بنفش به‌میزان رنگ زرد کاهش یابد و به عبارتی دیگر، روشن‌تر شوند، نمود و رابطهٔ بین رنگ‌ها به‌طور کلی تغییر می‌کند.

این رابطه‌ها نشان می‌دهد که ترکیبات هماهنگ رنگ‌ها را می‌توان به شیوه‌های مختلفی تغییر داد. دایرهٔ رنگ بهترین امکانات را فراهم می‌کند. براساس رنگ‌های تنظیم شده در دایرهٔ رنگ، می‌توان نمونهٔ رنگ‌های سه‌تایی زرد، آبی و قرمز و

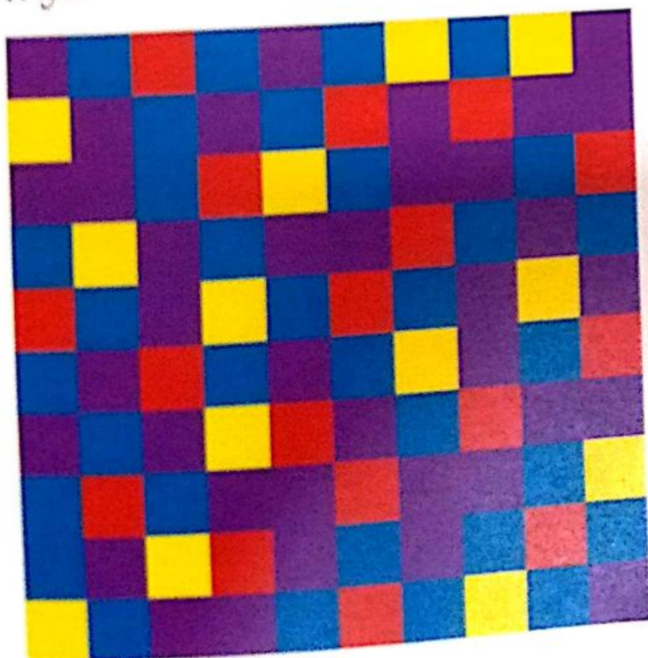
چهارتایی زرد، قرمزِ نارنجی، بنفش و آبیِ سبز و ترکیبات بین آن‌ها را براساس مثلث، مربع، مستطیل ـ که در شکل ۵۱ نشان داده شده است ـ انتخاب کرد. مثلث‌های متساوی‌الساقین و متساوی‌الاضلاع، مربع و مستطیل را می‌توان از هر نقطهٔ دایرهٔ رنگ ترسیم کرد. برای مثال، اگر مثلثی را که از قرمز، آبی و زرد تشکیل شده است، بچرخانیم، مثلث قرمزِ نارنجی، بنفشِ قرمز سبزِ آبی (یعنی، Y,B,R) می‌شود: BG,RV,RO؛ همچنین مثلث B,V,O می‌شود: BG,RV ,RO؛ یا G,V,O می‌شود: YG,BV,RO.

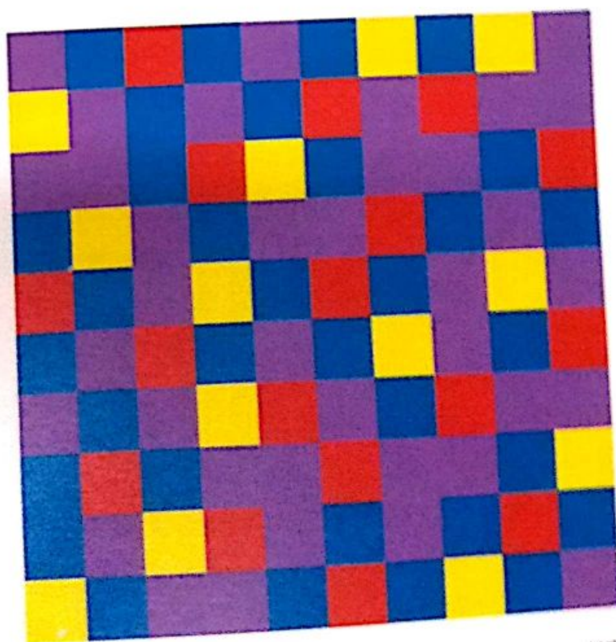
به‌همین ترتیب می‌توانیم رنگ‌های هماهنگ فراوانی را در دایرهٔ رنگی باز بشناسیم و ترکیب‌شان را به‌طور جداگانه در کمپوزیسیون‌های شطرنجی تنظیم و با هم مقایسه کنیم.



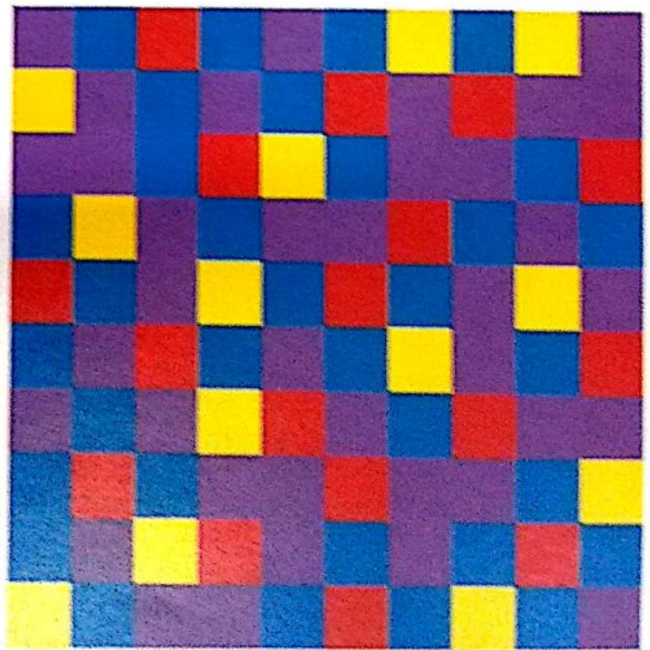
شکل ۵۴

شکل ۵۵





شکل ۵۶



مطابقت ذهنی رنگ‌ها

در سال ۱۹۲۸، به تدریس هارمونی رنگ مشغول بودم. از دانشجویان خواستم تا در سطحی مدور، رنگ‌ها را به دلخواه با اندازه‌های متفاوت ترکیب کنند. هنوز تعاریف هماهنگی رنگ‌ها را تمام نکرده بودم که دیدم پس از حدود بیست دقیقه، دانشجویان اظهار ناراحتی و بی‌قراری می‌کنند. آنان معتقد بودند که فرمول‌های هارمونی ناخوشایند و نامتعادل‌اند. در جواب گفتم: بسیار خوب، حال هر چه را خود حس می‌کنید، انجام دهید. دانشجویان فوراً با آرامش و اشتیاق مشغول به‌کار شدند. پس از یک ساعت به آنان گفتم که کارهایشان را روی زمین کنار هم قرار دهید.

هر دانشجویی براساس ذوق و ابتکارش، رنگ‌ها را در کنار هم قرار داده بود و کارهایش با هم شباهت‌هایی داشت، امّا با کار دیگران متفاوت بود. با تعجب دیدم که دریافت هر یک از دانشجویان با دیگری فرق دارد و مفهوم خاصی از هارمونی را نشان می‌دهد.

شکل ۵۷



با الهام سریعی که گرفته بودم، یکی از کارها را برگزیدم و از دانشجویی سؤال کردم: شما این ترکیب رنگ را به‌وجود آورده‌اید؟، در جواب گفت: بلی. دومی را به‌همین ترتیب انتخاب نمودم و سومی و چهارمی را نیز از بین کارها برگزیدم و به صاحبش نشان دادم. البته باید اشاره کنم که هنگامی که دانشجویان مشغول کار بودند، من در آتلیه حضور نداشتم و درنتیجه نمی‌دانستم که هر یک از کارها را کدام‌یک انجام داده‌اند. سپس صفحهٔ کار هر یک را با قیافه‌اش مقایسه کردم و دریافتم که میان تمایلات ذهنی افراد و رنگ‌های خاص رابطهٔ بسیار حساسی وجود دارد و ذهن انسان از رنگ‌ها تأثیر می‌پذیرد. در پایان جلسه چنین نتیجه‌گیری کردم که: **«رنگ‌هایی را که هرکسی دسته‌بندی می‌کند و به‌نظرش هماهنگ می‌آیند، برداشتی انفرادی و تأثر ذهنی شخصی است و عبارت از رنگ‌های ذهنی او است.»**

همین تجربه را در سال‌های بعد آزمودم. برای آن‌که این آزمایش بتواند موفق باشد باید هنرجویان از قبل به رنگ‌ها حساسیت کافی پیدا کرده باشند. چنان‌چه نتوانند خود را با رنگ‌ها الفت دهند و امکانات مختلف را دریابند و نحوهٔ رنگ‌آمیزی را درک کنند، نخواهند توانست به نتیجهٔ چشم‌گیر و رضایت‌بخشی برسند.

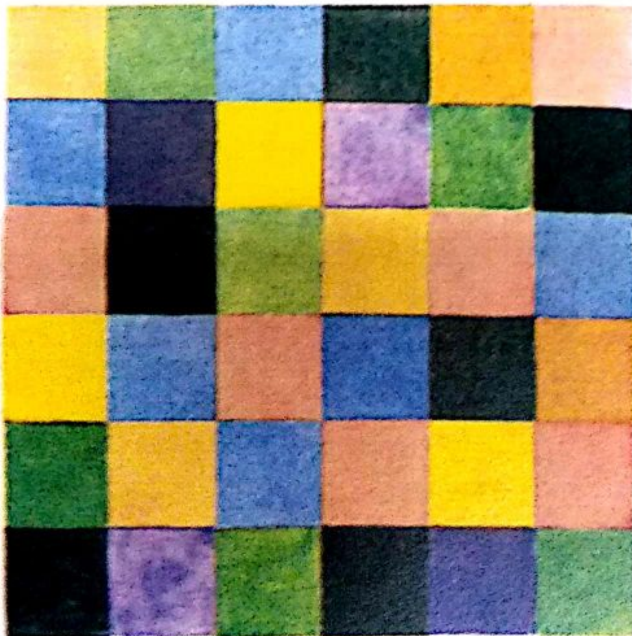
تجربیات مربوط به مطابقت ذهنی رنگ‌ها باید با احتیاط و دوراندیشی کافی انجام شود. باید در ابتدای آزمایش از گفتن این‌که مطابقت رنگ‌ها خصوصیت روحی و حساسیت و تمایلات ذهنی هنرجویان را هویدا می‌سازد، خودداری شود. بسیاری از اشخاص از بروز خصوصیات روحی و حساسیت‌هایشان بدین‌وسیله ناراحت می‌شوند. بیش‌تر کسانی که با رنگ سروکار دارند، به‌سختی می‌توانند رنگ‌های موافق روحیهٔ خود را خودشان تعیین کنند. در صورتی هم که

شکل ۵۸





شکل ۵۹





بخواهند اقدام به این کار کنند، باید فهمید که رنگ‌های انتخاب شده واقعاً با احساسات‌شان سازگار است یا تنها توجه‌شان را جلب کرده است.

مُطابقت رنگ‌ها را می‌توان با رنگ‌های محدودی ـ دو یا سه رنگ ـ عملی کرد؛ مانند آبیِ روشن، خاکستریِ متوسط، سفید و سیاه؛ یا قهوه‌ای متمایل به قرمزِ تیره، قهوه‌ای متمایل به قرمزِ روشن و سیاه؛ یا سبزِ زرد، زرد و قهوه‌ایِ تاریک. نیز می‌توان آزمایش را با رنگ‌های بیش‌تری انجام داد؛ از جمله، زرد، قرمز و آبی با شدت‌های مختلف؛ همین‌طور با دو یا تعداد بیش‌تری رنگ خالص با درجات متفاوت تاریک و روشن.

تنوع رنگ‌ها و خصوصیات روحی افراد متفاوت نشان می‌دهد که تمایلات فردی چگونه امکان بروز می‌یابد. از لحاظ کمیت، گاهی رنگ به‌خصوصی بیش‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ مثلاً، قرمز یا زرد یا آبی یا سبز یا بنفش. این‌جاست که می‌توان گفت فلان شخص دنیا را قرمز، زرد یا آبی می‌بیند. گویی او همه‌چیز را از پشت عینک رنگی احساسات و تفکرات خود یکنواخت می‌نگرد.

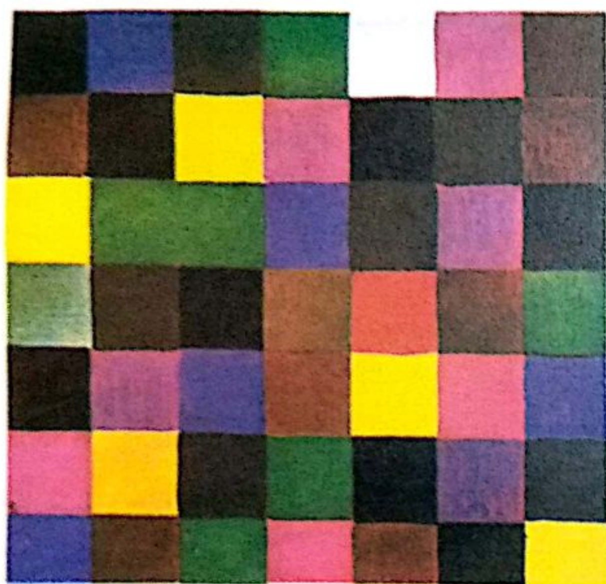
در تحقیقات خود در مورد رنگ‌های ذهنی، دریافتم که نه‌تنها انتخاب کمپوزیسیون‌های رنگی خصوصیات متمایزی دارد، بلکه نسبت کوچکی و بزرگی سطوح رنگی نیز کاراکتر به‌خصوصی را نمایش می‌دهند. برای مثال، برخی تمام سطوح رنگی را به‌صورت عمودی منظم می‌کنند و بعضی به حالت افقی یا مایل ترکیبات رنگی خود را عرضه می‌دارند. در رابطه با فرم سر و گردن افراد نیز همین ویژگی را ملاحظه می‌کنیم. به این ترتیب که گاهی به‌صورت مستقیم و عمودی، یا پهن و افقی قرار گرفته‌اند که برخاسته از حالات روحی و چگونگی فکر و احساسات آن‌هاست. حتی فرم آرایش گیسوان نیز می‌توانند به شدت مؤثر باشد. گیسوان می‌تواند کم‌پشت و خشن، مواج و منظم یا آشفته و به‌هم ریخته باشد؛ در این صورت، تابش‌های رنگی ممکن است کوچک و خشن، منظم و افتاده یا پریشان و نامنظم باشد. همهٔ این حالات در رابطهٔ مستقیم با روحیات و احساسات افراد است.



شکل ۶۰

شکل ۶۳





شكل ٦٢





شكل ٦١

شكل ٦٤

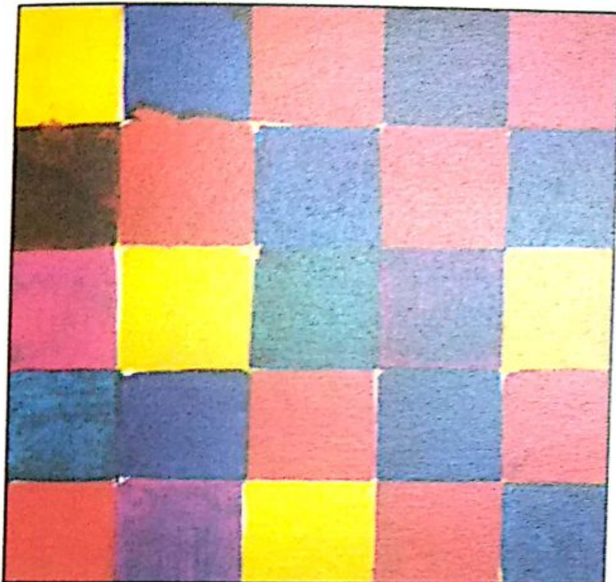


برای مطالعهٔ مطابقت رنگ‌های ذهنی، تنها نباید به چگونگی رنگ‌ها و سطوح آن‌ها و فرم گیسوان و چشمان و رنگ پوست فکر کنیم، بلکه نکتهٔ بسیار مهم پرتو سیمای اشخاص است که کاراکتر ویژهٔ آن‌ها را مشخص می‌سازد.

* * *

در این‌جا، چند نمونهٔ ترکیب رنگی در رابطه با مطالب فوق معرفی می‌شود. در تصاویر ۵۸،۵۷ و ۵۹، یک هنرجوی بلوند روشن را با تمریناتش که رنگ‌های ذهنی او را نشان می‌دهند، ملاحظه می‌کنیم. چشمانش آبی و سیمایش بلوند روشن با پوستی به رنگ قرمزِ صورتی است. معمولاً این تیپ اشخاص، عادت به رنگ‌آمیزیِ با رنگ‌های خالص و متنوع دارند. برای آن‌ها، تضاد رنگ‌ها به خودی خود (تضاد ته‌رنگ) مورد نظر است. در رابطه با حالت روحی فرد، رنگ‌ها درخشان ولی کم‌مایه‌اند. تصاویر ۶۱،۶۰ و ۶۲، رنگ‌های ذهنی هنرجوی دیگری را با موهای سیاه و پوست تیره و چشمان قهوه‌ای سیاه نشان می‌دهد. رنگ‌ها تند و جوشان و با شدت زیاد به‌کار گرفته شده‌اند. سیاه عملکرد مهمی دارد و در همه‌جا اهمیت رنگ‌های خالص را تضعیف کرده است. از زرد به مقدار کم‌تری استفاده شده است ولی با توجه به مجموع رنگ‌های تاریک موجود، زرد با روشنی و قدرت زیادی خودنمایی می‌کند. آبی بنفش متمایل به بنفش شده و با رنگ مکملش، سبز زرد، تضاد شدیدی فراهم ساخته است. مطابقت رنگ‌های تاریک با تجمع الوان شدید، شخصیت زنده و خشن او را با حساسیت قوی نشان می‌دهد.

در تصاویر ۶۳ تا ۶۶، رنگ‌آمیزی شدید هنرجوی دیگری را می‌بینیم. موهای بلوند قرمز با پوست صورتی‌اش رنگ‌های سیمای او را تشکیل داده‌اند. رنگ‌های اصلی تمرینات او زرد، قرمز و آبی با تضاد شدید هستند. در دسته گلی که با توجه به مطابقت رنگ‌های ذهنی رنگ‌آمیزی شده است، تازگی مفرح و صریح با وحدتی تمام به نمایش درآمده است. ملاحظه می‌شود که چگونه هنرجو در ابراز گرایش‌های ذهنی خود موفق شده



شکل ۶۵

شکل ۶۶



است. به این هنرجو پیشنهاد کردم که جز با رنگ‌هایی که موافق ذهنیات و علاقهٔ تو هستند نقاشی مکن، زیرا این‌ها رنگ‌هایی هستند که به‌راحتی آن‌ها را احساس و با آن‌ها زندگی می‌کنی و توجه به آن‌ها شرط موفقیت فعالیت‌های هنری تو است. شخصیت هنری یک نقاش را جنبهٔ ذهنی رنگ‌آمیزی‌ها و فرم‌های آثارش شکل می‌دهد.

آگاهی به مطابقت رنگ‌های ذهنی مهم‌ترین نکته در تربیت و آموزش هنری هنرمند است. روش طبیعی آموزش کودکان این است که به آن‌ها فرصت داده شود تا خودشان آزادانه به‌کار مشغول باشند و مربی نیز باید به موقع راهنمایی‌های لازم را بکند.

مطابقت رنگ‌های ذهنی راهی طبیعی برای شناخت فکر و احساس و عمل افراد است. راهنمایی یک هنرجو برای شناختن فرم‌ها و رنگ‌های ذهنی، هدایت او برای شناختن خود است. البته مشکلات فراوان است، اما باید به نبوغ هریک اعتماد کرد. مربی نباید بیش از اندازه راهنمایی کند. باید مطابق طبیعت آن‌ها و درخور توان هر کدام آگاهانه و صمیمانه راهنما باشد. مربی باید مانند باغبانی که برای گل‌ها و درختان، شرایطی را فراهم می‌آورد تا گیاهان رشد طبیعی خودشان را بکنند، شرایطی را آماده سازد تا کودک به رشد ذهنی و جسمی خود به بهترین شکل دست یابد. تنها در این صورت است که رشد او مناسب با فکر و قدرت او خواهد بود.

در آموزش هنری دومسئله باید مورد نظر قرار گیرد:

۱ ـ تشویق کردن و قدرت بخشیدن به خلاقیت شخصی هنرجو.

۲ ـ تدریس قوانین کلی عینی در مورد فرم‌ها و رنگ‌ها، با توجه به نمونه‌های موجود در طبیعت.

در این فرایند، استعدادهای شخصی اهمیت فوق‌العاده‌ای در ابراز رنگ‌های ذهنی دارند.

هنرجویی که در تصویر مشاهده می‌شود با کمپوزیسیون‌هایی مطابقت دارد. شب، نوری در ظلمت، طوفانی پاییزی، تدفین، عزا، دختری مالیخولیایی، ارکستر سیاهان و غیره... او باید طراحی طبیعت را با ذغال یا رنگ سیاه و سفید انجام دهد و کارهایش را با خط یا با کمپوزیسیونی هندسی نمایش دهد.

به‌نظر می‌رسد که هنرجوی بلوند تصویر به تم‌های زیر علاقه‌مند باشد: بهار، پارک کودکان، جشن غسل تعمید، جشن گل و صبح روشن در باغ. این تم‌های طبیعی نیز باید با رنگ‌های متنوع بدون تضاد تاریک و روشن تصویر شوند.

بنابراین، برای دو هنرجو نمی‌توان یک تصویر یا یک مدل گل تعیین کرد. با این‌گونه خصوصیات متفاوت ذهنی، هنرجویان باید آن‌چه را که خود حس می‌کنند و تمایل دارند، دنبال کنند تا مسیر ویژهٔ خود را بیابند.

اگر به هنرجویی سوژه‌هایی داده شود که با آن‌ها «ناآشنا»ست، سعی خواهد کرد تا با تعقل خود راهی مناسب بجوید، اما عدم آشنایی تجربی او را به نتایج نامطمئن خواهد کشاند.

اگر هنرجویان بخواهند تنظیم و عرضهٔ ترکیبات رنگی را خودشان انجام دهند، باید از تمرین‌های مقدماتی آغاز کنند و هفت نوع تضاد رنگ‌ها را بیاموزند، این نکتهٔ آموزشی برای فرم و تضادهای مربوط به آن نیز لازم است.

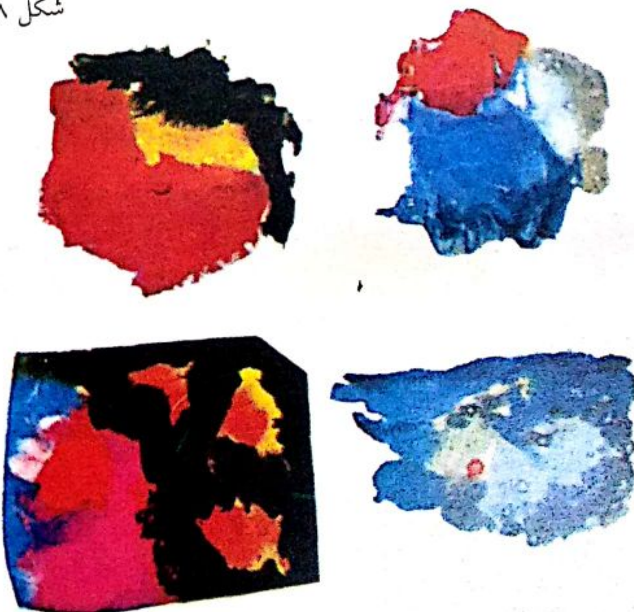
باید افزود که هر هنرجویی به تضاد خاصی از رنگ‌ها و فرم‌ها علاقه‌مند است و جز آن برایش ملال‌انگیز خواهد بود. هنرجویان باید در مورد اصول کار خوشایند یا ناخوشایند دریافتی کلّی به‌دست آورند درنتیجه، برای هر یک کششی طبیعی به سوی خلاقیت‌های جدید به‌وجود خواهد آمد.

بهتر است برای هر کدام از تضادهای رنگی، نمونه‌هایی از بهترین آثار نقاشان قدیمی و جدید، تجزیه و تحلیل شود. باید دانست که اگر هنرجویی به برخی از آثار استادان تمایل نشان دهد، همان‌ها برایش بسیار مفید خواهد بود. آثاری که هنرجویان در این مرحله به میل خود برمی‌گزینند، آثار استادانی است که دانشجویان علاقه‌مند به ادامهٔ راه و کارشان هستند.



شکل ٦٧

شکل ٦٨



بنابراین، سعی خواهند کرد تا با اشتیاق در راه آن‌ها قدم بردارند. بدین‌ترتیب، هنرجو ممکن است به طرف استادی که با رنگ‌های تاریک و روشن کار می‌کند، تمایل یابد یا به دیگری که آثارش از لحاظ فرم، دارای ارزش ساختمانی و معمارانه است، روی آورد. یکی به رنگ‌های خشن اکسپرسیونیست‌ها روی می‌آورد و دیگری به روش تاشیست‌ها دل می‌بازد.

تصاویر ٦٧ تا ۷۳ تمرین‌هایی مربوط به نخستین روز کار ما در مورد مطابقت رنگ‌های ذهنی است. رنگ‌های خاکستری، آبی‌ها، سفید و مختصری از انواع قرمز، رنگ‌های آغاز تمرین یک هنرجو بود. او موهایی بلوند متمایل به خاکستری و رخساری روشن با چشمانی آبیِ کم‌رنگ داشت. به او گفتم: «به‌نظر من شما رنگ‌های اصلیِ خود را یافته‌اید». صبح روز بعد، او با رنگ‌های نارنجی، سیاه و قرمزِ صورتی آغاز به‌کار کرد. من از تغییر رنگ‌های روز بعد او تعجب کردم، زیرا این سری رنگ‌های جدید را با روحیه‌اش سازگار نمی‌دیدم. به او گفتم: «چرا وقت خودت را تلف می‌کنی، در حالی که دیروز رنگ‌های خود را پیدا کرده بودی.» او گفت: «من حس می‌کنم که این رنگ‌های جدید تماماً مانند رنگ‌های دیروز برایم ضروری است.» به او گفتم: «اگر در این مورد حق داشته باشید باید مادر یا پدر شما یک فرد مغولستانی باشد.» او پاسخ داد: «مطمئناً چنین است و نیز باید بگویم که اجدادم یونانی، روسی و مغولی هستند.» او در مسکو متولد شده بود و همان‌گونه که رنگ‌های ذهنی او نشان می‌داد، فردی بود که از طرف اجدادش به ابعاد متفاوتی پیوسته بود. او از تمام رنگ‌های اصلی و سفید و سیاه بهره گرفته بود. زیاد دور از انتظار نیست که در تصاویر ۷۰ تا ۷۳، رنگ‌های چهارفصل خصوصیات ویژه‌ای داشته باشد که خاص این هنرجو است.

به ندرت ممکن است کارهای رنگی شخصی با روحیات و جسم و فکرش چنین سازگار باشد و همین خصوصیت است که تنوع را در آثار هنری می‌آفریند. راهنمایی‌های استاد و اهل

فـن، موجـب نـتایج مفیـدی، در بـاب شناخت رنگ‌های ذهنی می‌شود.

هنرجویی که رنگ‌های ذهنی‌اش بنفشِ روشن، آبیِ روشن، خاکستریِ آبی‌رنگ، زرد، سـفید و کمی سیاه با خصوصیات ذهنی سردِ و خشن بود، پرسید چه برنامه‌ای را باید انجام دهد؟ بـه او گفتم: «روحیه‌ات با فلز و به‌ویژه با نقره و شیشه مطابقت دارد.» او گفـت: «شاید حق باشماست، ولی من تصمیم گرفته‌ام درودگـری کنم.» او به ساختن میز و صندلی پرداخت، سپس با فـولاد مشـغول بـه‌کـار شـد و در پایـان بـه معمـار معـروف و متخصص بتون و شیشه تبدیل شد.

هـنرجوی دیگـری رنگ‌های ذهنی‌اش قهوه‌ای نارنجی، اُکرِ قهـوه‌ای، قهـوه‌ای قرمز و کمی سیاه بود. او از ته‌رنگ‌های سبز، آبی‌ها، بنفش‌ها و خاکستری به‌ندرت استفاده کرده بود. وقتی از او در مـورد کارهـایش سـؤال شد، پاسخ داد: «مطمئن باشید که مـن نجّـار هسـتم.» او بـه‌طور طبیعی حرفهٔ واقعی خود را یافته بـود. در مورد هنرجوی سوم، تطابق رنگ‌های ذهنی با درجات بـنفشِ روشـن، زرد و قهـوه‌ای طلایـی بـه نمایش درآمده بود. انتخابِ این رنگ‌ها حالت درخَشان و با قدرتی را نشان می‌داد.

شکل ٦٩



زردِ گـرم کـه به طرف بنفش متمایل شده بود، اندیشه‌اش را به مذهـب سـوق می‌داد. او از کلیسایی بزرگ یا گراورهایی که در روی طلا و نقره کارشده بود، تأثیر می‌گرفت.

هیچ فردی نخواهد توانست اثری بزرگ بیافریند، مگر آن‌که در زمینهٔ حرفهٔ مورد علاقه‌اش بوده باشد.

در تصـاویر ٧٤ تا ٨٠، رنگ‌های تیره و غمگین و آشفته در کنار رنگ‌های روشن و درخشان قرار گرفته‌اند. زیبایی مرموز و مخفـی رنـگ‌ها به شدت در فضای کلی خودنمایی می‌کنند. در نمـایش چهارفصـل (تصـاویر ٧٧ تـا ٨٠) همـان افسـردگی رنگ‌های غمگین و مرموز احساس می‌شود. از رنگ خاکستری بـرای بهـار، تابستان، پاییز و زمستان به یک اندازه استفاده شده است و خورشیدی در میان نیست. رنگ‌های پاییزی این نقاشی با واقعیت رنگ‌های پاییز مطابقت دارند.

در تصاویر ٢١٥ تا ٢١٨، کوشیده‌ام رنگ‌های چهار فصل را بـا مطـابقت رنـگ‌های گوناگون نشان دهم. کافی است تصاویر ٧٠ تـا ٧٣ و ٧٧ تا ٨٠ را با تصاویر ٢١٥ تا ٢١٨ بررسی کنیم تا به اختلاف رنگ‌ها و مطابقت ذهنی آن‌ها پی ببریم.

جـالب ایـن‌جاسـت کـه هرگاه از هنرجویان خواسته شد تا چهـار فصل را رنگ‌آمیزی کنند، هرگز نتیجه‌ای متشابه از لحاظ رنگ‌آمیزی به‌دست نیامد، زیرا هر هنرجو همواره رنگ‌آمیزی و مطـابقت رنـگ‌هـا را براسـاس خصوصـیات روحـی و سـلیقهٔ شخصی خود انجام می‌دهد. این نکته ثابت می‌کند که در وجود انسـان، افـزون‌بـر ذوق و سـلیقهٔ فـردی، نیـروی برتـری بـرای قضـاوت رنـگ‌هـا نیـز وجـود دارد که قضاوت‌های اولیهٔ او را تثـبیت مـی‌کـند. ایـن نیـرو همانا دانش و ذکاوت انسان است. همیـن نیـروی قـوی سـنجش رنـگ‌هاسـت کـه انسـان را از قضـاوت‌هـای اشـتباه و ابـتدایی بـه دور مـی‌دارد. بنابراین، اگر بخواهیـم در دنیـای شـناخت رنـگ‌ها، به قوانین عینی مطمئن دست یابیم، باید به نکات فوق ارجِ دهیم.

* * *


شکل ۷۱


شکل ۷۰


شکل ۷۳


شکل ۷۲

براساس شیوهٔ رنگ‌آمیزی، هنرمندان نقاش را می‌توان در سه دستهٔ متفاوت جای داد:

نخست، آن‌هایی که روش رنگ‌آمیزی آثارشان سبک خودشان نیست و از استادان گذشته پیروی می‌کنند.

دوم، گروهی که روش رنگ‌آمیزی آن‌ها سبک خودشان است و کارهایشان چه از لحاظ ترکیبات رنگی و چه از نظر فرم منحصر به فرد است و حتی ممکن است موضوعات مختلفی را رنگ‌آمیزی کنند، اما با وجود این، آثارشان از لحاظ فرم و رنگ به هم تشابه دارد. لئوناردو داوینچی سرها را کوچک می‌کشید، زیرا فکر می‌کرد آدم‌های حقیر و کوچکی هستند.

و سوم، گروهی که با نگاهی جامع و با توجه به جنبه‌های عینی متناسب با موضوع مورد نظر، ترکیبات رنگی را به نحوی ایجاد می‌کنند که موضوع اقتضا می‌کند و درنتیجه، تطابق رنگ‌های ذهنی آن‌ها در رابطه با موضوعات گوناگون متغیر می‌شود و معمولاً از همهٔ رنگ‌ها بهره می‌گیرند. البته این دسته از هنرمندان نادرند و دانشی بالاتر و دیدی وسیع دارند.

تطابق رنگ‌های ذهنی از درون انسان یعنی از چگونگی تفکر، احساس و روحیات آدمی سخن می‌گوید. همهٔ این فعل و انفعالات نتیجهٔ بیان ذهنی رنگ‌هاست. به‌نظر من، این ویژگی در اثر پالایش فروغ روشن زندگی و نوسانات مغناطیسی مربوط به عالم روحی و جسمی انسان بروز می‌کند.

هنگامی که انسان می‌میرد، رنگ می‌بازد. رنگ سیما و جسمش را فقدان فروغ زندگی خاموش می‌کند و جسم مرده و بدون زندگی تلألؤ رنگین خود را از دست می‌دهد.

روزی برای یک کلاس نقاشی مدل طبیعت بی‌جانی را ـ شامل گلدان‌ها و لیوان‌ها ـ قرار دادم تا آن را براساس فرم‌های هندسی مجرد طراحی کنند. هنرجویان به‌طور کلی در کارهایشان آزاد بودند. پس از چهار روز، با تعجب هنرجویی را دیدم که اثرش را با ناراحتی زیاد از هم پاشید و خشمگین و ناراحت کارش را متوقف ساخت و به‌طور ناگهانی کلاس را ترک کرد. روزهای بعد هم خبری از او نشد. بعدها که از دوستانش احوال او را جویا شدم، شنیدم که: «دکتر او را به بیمارستان فرستاده است.» پس از هشت روز، خبر مرگ او را شنیدم. در آخرین کار این هنرجو، وضعیت بحرانی و حالت بیماری جسمانی او منعکس شده بود.

* * *

برای مطالعهٔ مطابقت رنگ‌ها، نباید تنها به‌کاراکترهای گوناگون رنگ‌ها و بیان ارزش مفرد آن‌ها پرداخت، بلکه باید دانست که مطابقت کلی رنگ‌ها، دارای ارزش و اعتبار نخستین است. باید چگونگی وضعیت رنگ‌ها را در رابطه با یکدیگر، جهت، روشنی، درخشش و تاریکی، کمیّت و در پایان، ساختمان و توازن آن‌ها بررسی کرد. افرادی که همیشه با رنگ سروکار دارند، معمولاً با احساس و تمایلات ذهنی خود آثار رنگی را می‌آفرینند که گاهی به نتایج ناخوشایند می‌انجامد. به‌ویژه زمانی که دو عقیدهٔ متفاوت در مقابل هم قرار بگیرد. در این مورد، توجه به نکات عینی می‌تواند بسیاری از اشکالات تقابل ذهنیات را برطرف کند. بنابراین، مثلاً یک قصاب می‌تواند در مجاور رنگ‌های سبز روشن و آبی سبز، گوشت‌ها را تزیین کند تا گوشت‌های مختلف، تازه و قرمز به‌نظر آیند. شیرینی فروش رنگ‌های نارنجی روشن، صورتی، سفید و کمی سیاه را با هم به‌نمایش گذارد تا شیرینی‌ها با حلاوت و خوش‌مزگی بیش‌تری به‌نظر برسند. یک طراح گرافیست نیز می‌تواند برای بسته‌بندی، قوطی‌های قهوه، از رنگ‌های زرد و سفید استفاده کند.

باغبان هم که هر روز با رنگ و فرم گیاهان سروکار دارد، باید همواره به رشد و نمو گیاهان توجه کند و برگ و گل و میوه و رنگ‌های آن‌ها را زیرنظر داشته باشد. توجه به چگونگی رنگ خاک، بوته‌ها، سنگ‌های محیط و شرایط نور و سایه برای موفقیتش ضروری و لازم است. او نباید فقط به رنگ‌های دلخواهش اهمیت دهد و گل‌هایی را که فقط خود دوست دارد، پرورش دهد، بلکه باید به رنگ گل‌ها و زمینه‌ای که در



آن قرار می‌گیرند، به‌قدر کافی توجه کند. مثلاً، قراردادن گل‌هایی که آبی تیره هستند، در برابر زمینهٔ قهوه‌ای و گل‌های زرد در برابر دیواری سفید، به جلوه و نمود رنگ‌ها لطمه خواهد زد.

گل‌فروش ترکیبات رنگی گوناگون را باید با توجه به گل‌های موجود هرفصل بیافریند و به‌رغم وجود محدودیت‌ها، بکوشد تا راهی مناسب بیابد و ذوق و سلیقهٔ شخصی خود را دخالت ندهد. مثلاً، تزیینات رنگی مراسم عروسی با گل، باید فرح‌بخش و با نشاط باشد. گل‌های صورتی و قرمز و به‌طور کلی رنگ‌های درخشان بیش‌تر موردپسند خواهند بود. برای مراسم غسل تعمید، هیچ‌کس تمایلی به رنگ‌های بنفش، آبی تیره و سبزگرفته ندارد، بلکه همهٔ گل‌های روشن سفید، آبی روشن، صورتی، زرد روشن و سبز شفاف را برمی‌گزینند. گل‌فروشی که می‌خواهد به مناسبت جشن و سال‌روز یک شرکت، آن‌جا را با گل تزیین کند، باید از گل‌های بزرگ با رنگ‌های زنده استفاده کند تا در اثر خودنمایی رنگ‌ها و فرم‌های گیاهان، فضای سالن‌ها حالتی شکوهمند و با جلال بیابد.

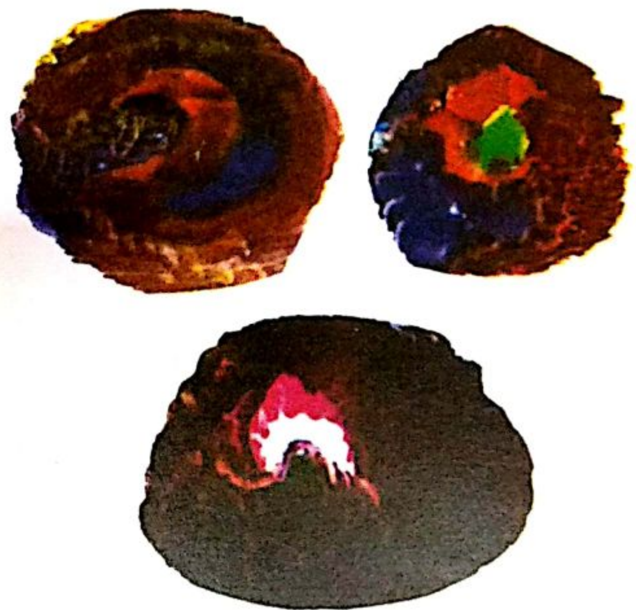
فروشنده‌ای که می‌خواهد رضایت مشتری را به‌دست آورد، باید به خوبی بداند که ذوق و سلیقهٔ مشتری دربارهٔ رنگ‌ها چیست. وقتی خریدار گل، رنگ خاصی را بخواهد، باید به خواستهٔ او توجه شود و به او کمک کند تا رنگ مورد نظرش را بشناسد. در مغازهٔ گل‌فروشی که تنوع رنگ‌ها زیاد است، خریدار نمی‌تواند به‌راحتی رنگ مورد دلخواهش را برگزیند، زیرا قراردادن گل‌های رنگارنگ در مجاورت هم و تأثیر آن‌ها در یکدیگر مانع انتخاب دقیق می‌شود. در این مورد، لازم است گل‌ها را در زمینهٔ خاکستری و رنگ‌های خنثی قرار داد.

برای کسی که حرفه‌اش طراحی مُد یا طراح پارچه است، دانستن قوانین کلی فرم و رنگ ضروری است. او باید همواره در پی ایجاد ترکیبات جدیدی با توجه به پسند روز باشد. اگر در این کار به تأثیر ذهنی رنگ‌ها توجه داشته باشد، در کارش موفقیت زیادی به‌دست خواهد آورد. چنان‌چه رنگ‌های مدروز با رنگ‌های دلخواهش در تضاد باشد و به‌رغم میل خود، رنگ‌های رایج را فراهم سازد، در کارش پیش می‌رود؛ گرچه ممکن است برایش خسته کننده باشد.

معمار یا دکوراتوری که به رنگ‌مایه‌های آبی ـ خاکستری علاقه داشته باشد، خود به خود، تمام قسمت‌های ساختمان رنگ‌های آبی ـ خاکستری به خود خواهد گرفت. زیرا تنها این‌گونه رنگ‌ها توجه هنرمند را جلب می‌کنند. مشتریانی که ذوق او را بپسندند، از ترکیبات رنگی او مشعوف می‌شوند، ولی آن‌ها که مثلاً به رنگ‌های نارنجی یا سبز علاقه دارند، معمولاً احساس نارضایتی می‌کنند. امروزه معماران بلوک‌های ساختمانی را معمولاً با یک رنگ رنگ‌آمیزی می‌کنند. این معماران باید بدانند که تنها افرادی که نسبت به رنگ‌ها احساس مشابه دارند، از کار آن‌ها لذّت خواهند برد. رنگ‌های ناخوشایند برای بیش‌تر افراد ناراحتی روانی و عصبی ایجاد می‌کند.



شکل ۷٤

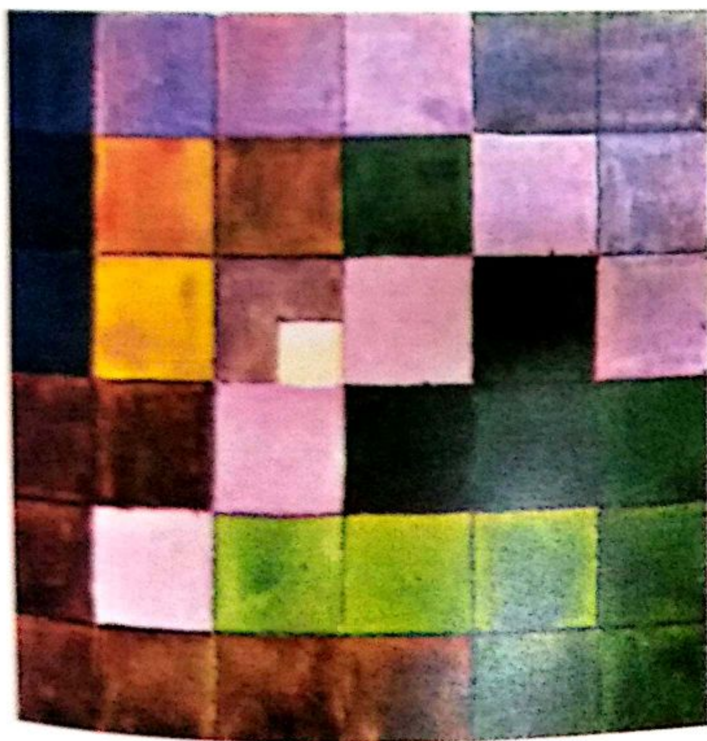


شکل ۷٥

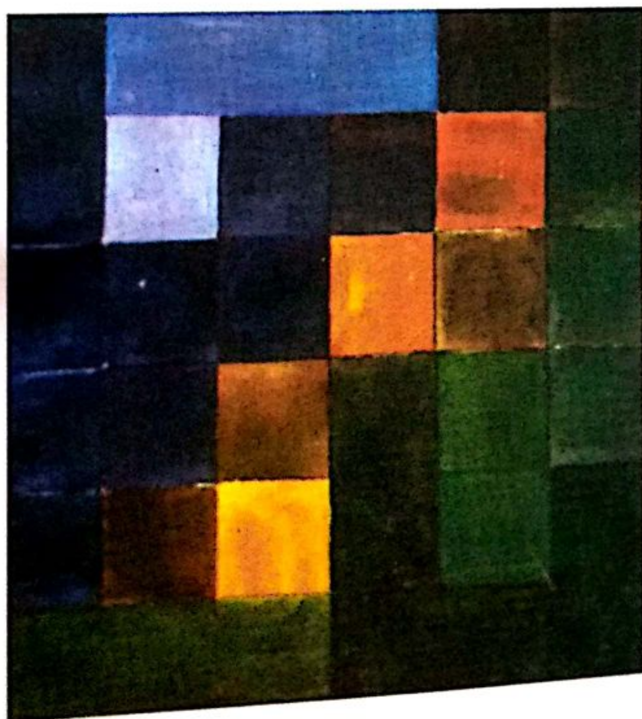


شکل ۷٦

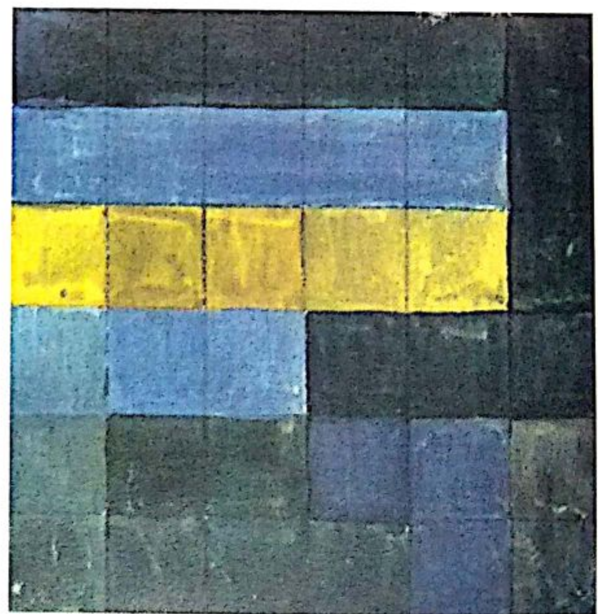
شکل ۷۸



شکل ۷۷



شکل ۷۹



شکل ۸۰



نظریهٔ طرح رنگ‌ها

نظـریهٔ طـرح رنـگ‌ها شامل اصول و قوانین حالت‌های مختلف رنگی است که از طریق تجربه شناخته می‌شود.

روزی ریـنر ماریـا ریـلک از رودن می‌پرسد: «چگونه خلق یـک اثـر هنری را توصیف می‌کنید؟ و به کدام وسیله طرحی را کـه آغاز کرده‌اید، عملی می‌سازید و به اتمام می‌رسانید؟» رودن در جـواب مـی‌گویـد: «اول احسـاس شـدیدی در من به‌وجود می‌آید، سپس کم‌کم فکر خود را تجسم می‌کنم و شکل می‌دهم و آن را عمـلی مـی‌سـازم.» بـاید گفـت کـه هیـچ کـاری بدون احسـاس آغـاز و عمـلی نمی‌شود. ابتدا احساس درونی حادث مـی‌شـود، سـپس آن احساس جنبهٔ عینی به خود می‌گیرد؛ و به یک فکر شکل تجسمی داده می‌شود.

بـرای تکمیـل طـرح اولیـه، دوبـاره به احساس خود رجوع می‌کنیم. این مرحله، مرحلهٔ اصلاح و تغییرات نهایی کار است.

سـزان هـم گفـته است: «**من به دنبال منطقی هستم که از طریق مطالعهٔ طبیعت، بدان دست یابم.**»

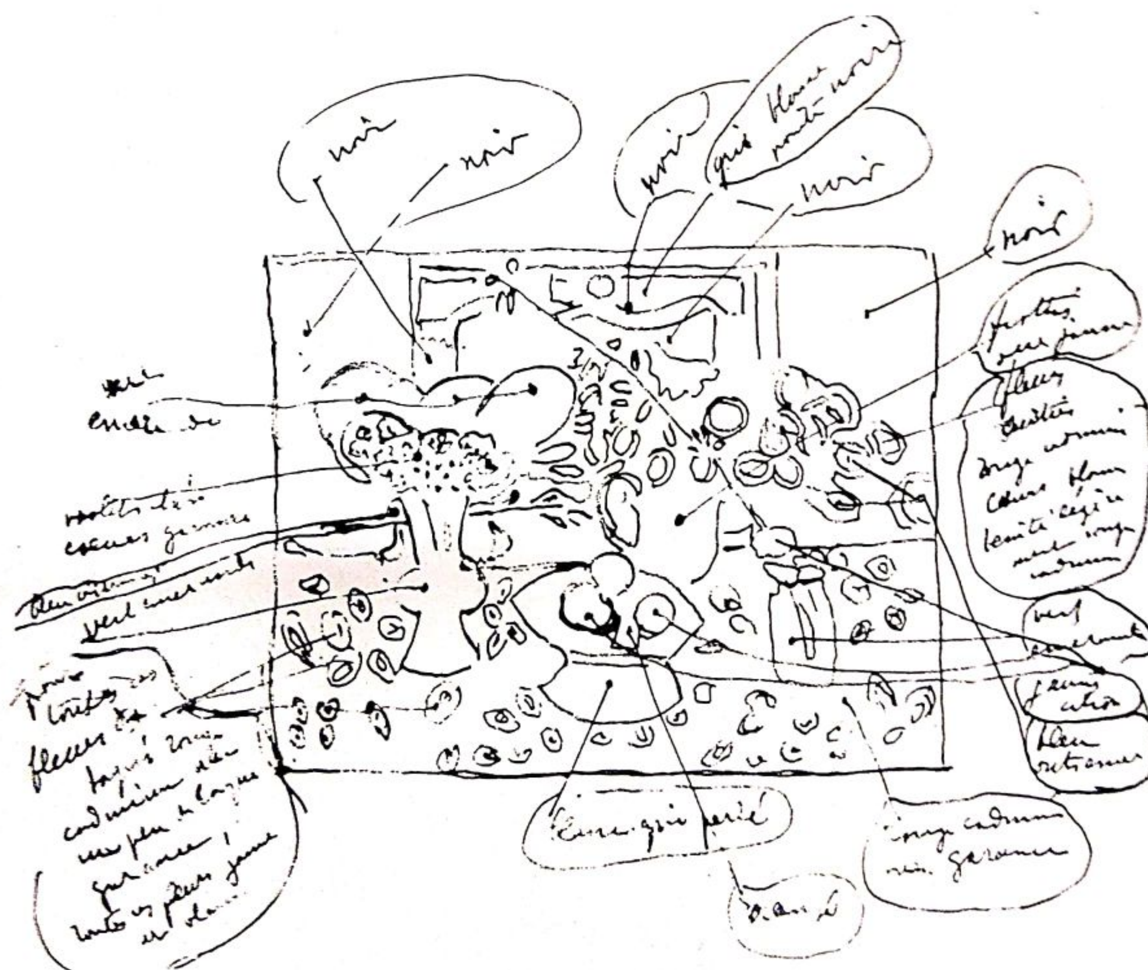
مـاتیس را همیشـه احساسـش راهنمایی کرده و راهنمای او در آفریـنش کارهـای هـنری‌اش بـوده اسـت. او در طـرح‌های نخسـتین خود، پس از گزینش رنگ‌ها و توزیع، آن‌ها را از قبل مشـخص مـی‌کـرده اسـت. در واقـع، او نیز مانند رودن و سایر اسـتادان ترکیـبات رنگـی خود را ابتدا محاسبه می‌کرد و سپس براسـاس نیـاز درونـی و احسـاس خود دست به گزینش نهایی رنگ‌ها می‌زد.

در شکل ۸۱، نحوهٔ کار ماتیس و طرح اولیه نشان داده شده اسـت. هر طرح حساب‌شده‌ای نمی‌تواند تنها عامل اصلی خلق اثـر هـنری باشـد، زیـرا احساسـات اشـراقی به مراتب بالاتر از تمـامی اصـول و قوانیـن اسـت؛ و جنبه‌های علمی سنجیده به

مصداق مرکوبی هستند که هنرمند را تنها تا مرزهای آفرینش نوین هدایت می‌کنند.

برای فراگرفتن اصول و قوانین هنری رنگ‌ها، باید قلم‌مویی به‌دست گرفت و تمرینات و نقشه و اصولی را که در این کتاب آمده است، مورد آزمایش و تمرین و تکرار قرار داد. شکل‌ها و تمرینات این کتاب نمونه‌های مقدماتی برای شناخت دنیای رنگ‌هاست. اگر کسی بخواهد هنرمندی رنگ‌شناس شود و در زمینهٔ تئوری رنگ‌ها پیشرفت کند، باید تمرینات بسیاری انجام دهد و اثر و جلوهٔ هر یک از رنگ‌ها را به تنهایی تجربه کند و بشناسد.

شکل ۸۱



دایرهٔ رنگ

از اساسی‌ترین و مهم‌ترین تمرینات رنگ‌شناسی، تجربه در روی دایرهٔ رنگ است. با استفاده از رنگ‌های اولیهٔ زرد، قرمز و آبی ترکیباتی فراهم می‌کنیم تا دایره به دوازده رنگ تقسیم شود که در شکل ۸۲ نشان داده شده است.

هر شخصی می‌تواند در نگاه نخست، قرمز اولیه را از داخل دوازده رنگ جدا سازد، یا رنگ آبی و زرد را انتخاب کند. او خواهد توانست قرمزی را انتخاب کند که نه مایل به آبی است و نه مایل به زرد، یا زرد و آبی را نیز به‌همین ترتیب تشخیص دهد. در دایرهٔ رنگ، هر رنگی نمود و جلوهٔ خود را دارد. شناختن قدرت و نمود هر کدام از رنگ‌های دایرهٔ رنگ، نخستین تمرین و ابتدایی‌ترین تجربه در شناخت رنگ‌هاست. برای دستیابی به نتیجهٔ بهتر، اگر هر یک از رنگ‌های دوازده‌گانهٔ دایرهٔ رنگی را در صفحه‌ای خاکستری قرار دهیم، قدرت واقعی و نمود هر کدام از رنگ‌ها را خواهیم دید، زیرا زمینهٔ خاکستری در رنگ‌ها تأثیری نخواهد داشت. رنگ‌های اولیه را باید به دقت شناخت و در این کار از اشخاصی که آشنایی کامل به رموز رنگ‌ها دارند و اصول آن‌ها را می‌شناسند، کمک گرفت.

رنگ‌های اولیه به‌صورت مثلث متساوی‌الاضلاع در دایره قرار می‌گیرند؛ به این ترتیب که زرد کاملاً در بالا و آبی در چپ و پایین و قرمز در راست مثلث قرار می‌گیرد. این مثلث در داخل دایره به وسیلهٔ دوازده‌رنگ محیط محدود است. اگر دو رنگ اصلی را به نسبت خاصی با هم ترکیب کنیم، رنگ‌های ثانوی به‌دست می‌آیند. بدین‌ترتیب، در مجموع شش رنگ خواهیم‌داشت، یعنی: زرد + قرمز = نارنجی، زرد + آبی = سبز، قرمز + آبی = بنفش.

رنگ‌های ثانویه را باید با دقتی ویژه ترکیب کرد. ترکیبشان نباید به‌گونه‌ای باشد که به رنگ دیگر متمایل شوند. مثلاً،



شکل ۸۲



نارنجی نباید به قرمز یا به زرد متمایل باشد. باید کاملاً در وسط هر دو رنگ قرار بگیرد. به‌همین ترتیب، سبز باید کاملاً در وسط آبی و زرد، و بنفش هم دقیقاً در وسط آبی و قرمز قرار گیرد. با ترکیب دوبه‌دوی رنگ‌ها یعنی شش رنگ مجاور هم، رنگ‌های درجهٔ سوم تشکیل می‌شوند که این‌ها نیز باید مانند رنگ‌های درجهٔ دوم کاملاً در وسط دو رنگی که آن‌ها را تشکیل داده قرار بگیرند.

نارنجی زرد = نارنجی + زرد
قرمز نارنجی = بنفش + قرمز
قرمز بنفش = بنفش + قرمز
بنفش آبی = بنفش + آبی
سبز آبی = سبز + آبی
سبز زرد = سبز + زرد

بدین‌ترتیب، در دایرهٔ رنگ دوازده رنگ را مشخص ساخته‌ایم که هر یک با دیگری متفاوت و اشتباه نشدنی است. تنظیم و ردیف کردن این رنگ‌ها همان رنگ‌های قوس‌قزح و طیف نور است. نیوتن دایرهٔ رنگ را کامل‌تر کرد و به رنگ‌های طیفی، رنگ ارغوانی را نیز ضمیمه کرد که در بین قرمز و بنفش قرار می‌گیرد. بنابراین، دایرهٔ رنگ یک مجموعهٔ رنگ طیف مصنوعی است.

دوازده رنگ دایرهٔ رنگی دارای شدت و فاصلهٔ یکنواختی هستند و رنگ‌های قطری و روبه‌روی هم، رنگ‌های مکمل را تشکیل می‌دهند. کسانی که می‌خواهند دایرهٔ رنگ را بسازند، باید رنگ‌هایشان کاملاً صاف و یکنواخت باشند و با شدت و درجهٔ معین در جای خود قرار گیرند. البته اگر هنرجویی بخواهد دایره را به جای دوازده قسمت به بیست و چهار یا حتی صد قسمت تقسیم کند، کار فوق‌العاده‌ای در مورد شناسایی رنگ‌ها انجام نداده، و اتلاف وقت کرده‌است، زیرا چگونه ممکن است نقاشی مثلاً رنگ شمارهٔ ۸۳ را از بین صدنوع رنگ به راحتی تشخیص دهد و آن‌را به‌صورت مجرد نشان دهد. اما اگر هر یک از رنگ‌ها را با دوازده درجهٔ شدت از لحاظ تاریکی و روشنایی به دقت بشناسیم، کار مثبتی انجام داده‌ایم؛ همچنان‌که موسیقی‌دان‌ها نیز دوازده درجهٔ میزان موسیقی را می‌شناسند.

دلا کروا دایرهٔ رنگ را به دیوار کارگاهش نصب می‌کرد تا هر یک از ترکیبات رنگی را بشناسد. امپرسیونیست‌هایی مانند سزان، وان‌گوگ، سینیاک، سورا و دیگران برای **دلا کروا** مقام بزرگی قائل‌اند و به او در مقام هنرمندی رنگ‌شناس، احترام می‌گذارند؛ همچنان‌که از میان هنرمندان مدرن، به سزان بالاترین مقام را می‌دهند، زیرا او برای رنگ‌ها اصول منطقی و عینی طرح کرده است.

* * *

هفت تضاد رنگ

اکنون به تضادهای (کنتراست‌های) رنگی می‌رسیم. منظور از کنتراست رنگ، مقایسهٔ دو رنگ با هم و اختلافی است که دو رنگ می‌توانند با هم داشته باشند. اختلاف رنگ‌ها ممکن است کم یا زیاد باشد که به‌صورت حداقل یا حداکثر مطرح می‌شود. یکی از تضادها، آن است که دو رنگ در روبه‌روی هم یعنی در دو طرف قطر دایرهٔ رنگ قرار گیرند. تضاد دیگر از لحاظ تاریکی و روشنایی بین دو رنگ است. همین‌طور تضاد سردی و گرمی رنگ‌ها، و نیز تضاد بزرگی و کوچکی سطوح رنگ که با عنوان کمیت رنگ مطرح می‌شود.

اعضای حسی ما نیز به مقایسهٔ رنگ‌ها می‌پردازند. چشم ما وقتی خطی را دراز تلقی می‌کند که با خط دیگری که کوچک‌تر است، مقایسه شده باشد؛ و همان خط دراز در مقایسه با خط درازتر دیگر کوچک تلقی می‌شود. تأثیرات رنگی نیز به‌همین ترتیب مقایسه می‌شوند و تضاد شدت و ضعف آن‌ها تعیین می‌شود.

از تضادهای رنگی دیگر، میزان قدرت و ضعف رنگ‌هاست که تحت عنوان کیفیت رنگ یا رنگ‌های اشباع مطرح می‌شود. روی هم رفته، هفت نوع تضاد رنگی وجود دارد که هر کدام به نوبهٔ خود قدرت درک و شناخت ما را از رنگ‌ها بیش‌تر می‌کند. هر یک از تضادهای رنگی دارای خصوصیات و ارزش‌های هنری، تأثیرات بصری، مفاهیم و معانی سمبلیک ویژه‌ای است که در مجموع، اساس شناخت رنگ را از لحاظ هنری تشکیل می‌دهند.

شِورول، گوته، بِزولد و هُولْزِلْ از رنگ‌شناسان سرشناس هستند که دربارهٔ اهمیت تضادها نوشته‌هایی دارند و نظریاتی ارائه داده‌اند. برای مثال شورول به گفتهٔ خود، شیفتهٔ کاری است که دارای تضاد رنگ‌های متقارن یا هم‌زمان (سیمولتانه) باشد. وی اصولی در باب کنتراست‌های رنگی ارائه داده است.

درک کامل تضادها نیازمند تمرین و جست‌وجو است. در بخش‌های آینده، طی تمریناتی به هنرجویان و همهٔ کسانی که علاقه‌مند به شناخت رنگ‌ها هستند اطلاعاتی درباره پدیدهٔ ارزشمند رنگ خواهیم داد.

تضادهای هفت‌گانه عبارت‌اند از:

۱ ـ تضاد ته رنگ (رنگ به خودی خود)*
۲ ـ تضاد تاریکی و روشنی
۳ ـ تضاد سرد و گرم
٤ ـ تضاد مکمل
٥ ـ تضاد هم زمان (سیمولتانه)
٦ ـ تضاد کیفیت (اشباع)
۷ ـ تضاد کمیت (وسعت و سطوح رنگ)

* * *

* برخی تضاد ته‌رنگ یا رنگ به‌خودی‌خود را «تضاد فام» ترجمه کرده‌اند که این نیز واژه‌ای مناسب و بجاست.

تضاد ته‌رنگ (رنگ به‌خودیِ‌خود)

تضاد ته‌رنگ (رنگ به‌خودی‌خود)، ساده‌ترین نوع از هفت تضاد رنگی است که ایتن مطرح کرد و احتیاج زیادی به دید و بینش رنگ‌ها ندارد. در این کنتراست، تنها از رنگ‌های اصلی با شدت زیاد استفاده می‌شود. ترکیبات آن معمولاً شامل رنگ‌های اصلی زرد، قرمز و آبی است؛ یا قرمز، آبی و سبز؛ یا آبی، زرد و بنفش؛ و حتی بنفش، سبز، آبی، نارنجی و سیاه.

این تضاد شدیدترین تضاد بین رنگ‌ها را نشان می‌دهد، درست مانند تضاد سیاهی و سفیدی که میزان اندازهٔ روشنی و تاریکی را نشان می‌دهد. در شکل‌های ۸۳ و ۸٤ کوشش شده است تا با ساده‌ترین تمرینات، خصوصیت اصلی این تضاد بازگو شود. در این تمرینات، تنها از سه مادهٔ رنگی متفاوت که در ضمن، رنگ‌های خالص و اولیه نیز هستند، استفاده شده است. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، دارای شدیدترین تضاد هستند. هرگاه به جای رنگ‌های اولیه، از رنگ‌های ثانوی ـ مثلاً سبز و نارنجی و بنفش ـ استفاده شود، میزان این تضاد کاهش می‌یابد. در صورتی که رنگ‌های درجهٔ سوم به‌کار روند، شدت تضاد به مراتب کم‌تر می‌شود. بنابراین، نارنجی و سبز و بنفش، نمود ضعیف‌تری از زرد و قرمز و آبی دارند و اثرشان از رنگ‌های درجهٔ سوم بیش‌تر است.

هرگاه رنگ‌های خالص زرد و قرمز و آبی که در شکل ۸۳ آمده‌اند، با سیاه یا سفید از هم جدا شوند، شدت تضاد آن‌ها کاهش می‌یابد و رنگ‌ها در این حالت نمود جدیدی به خود می‌گیرند. در شکل ۸٤، رنگ‌های اولیه با خطوط سیاه از هم مجزا شده‌اند. رنگ سیاه از تأثیر و تأثر رنگ‌ها در یکدیگر جلوگیری کرده است. در شکل ۸٤، هر یک از رنگ‌ها اثر عینی و واقعی خود را دارند، لیکن در شکل ۸۳، رنگ‌های زرد و آبی و قرمز در یکدیگر اثر می‌گذارند.

هنگامی که رنگ‌های خالص و شدید به رنگ‌های کم‌رنگ و پررنگ تبدیل شوند، ارزش و مفاهیم تازه‌ای می‌یابند؛ به‌ویژه اگر رنگ سیاه و سفید آن‌ها را احاطه کند. این مسئله در مبحث «واقعیت رنگ و اثر رنگی»، در شکل‌های ۳۹ تا ۵۰ نیز نشان داده شده است. سفید در اثر مجاورت با رنگ‌های دیگر از شفافیت آن می‌کاهد. در حالی که سیاه شفافیت را بیش‌تر می‌کند. سفید و سیاه عناصر رنگی نیرومندی هستند که همیشه در ترکیبات رنگی به نحو مؤثری عمل می‌کنند. این تمرینات را می‌توان با سطوح رنگی دیگری نیز انجام داد، اما برای ابتدای کار بهتر است از همان رنگ‌های خالص دایرهٔ رنگ استفاده شود و براساس شکل‌های شطرنجی شکل ۱۰۷ صورت گیرد. در این شکل شطرنجی، هنرجویان می‌توانند رنگ‌ها را به‌صورت افقی و عمودی نظم دهند. این تمرین را باید پس از آزمایش شکل‌های ۸۳ و ۸٤ انجام دهند، زیرا دانشجو می‌تواند به‌راحتی رنگ‌ها را در کنار هم به ترتیبی قرار دهد که رنگ‌ها با هم مطابقت داشته باشند، زیرا او از قبل از چگونگی تأثیر رنگ‌ها در یکدیگر آگاهی یافته است.

بسیاری از موضوعات نقاشی را می‌توان با توجه به ویژگی‌های تضاد ته‌رنگ به‌وجود آورد و دنیایی متنوع را در نمود خالص و قدرتمند رنگ‌ها ایجاد کرد. رنگ‌های اولیه و ثانویه که به‌صورت خالص به‌کار می‌روند، دارای شکوه و اصالت خاصی هستند که می‌توان آن‌ها را هم برای نقاشی موضوعات معنوی و آسمانی به‌کار برد هم برای نقاشی‌هایی که سوژهٔ طبیعت بی‌جان و مادی دارند.

تضاد ته‌رنگ همیشه و در همه‌جا با هنرهای بومی و اصیل مردمی همراه است. مثلاً در گلدوزی‌ها، نقشه‌های شاد پارچه، جامه‌ها و سفال وجود دارد. این هنرها از موارد مختلف کاربرد رنگ‌های اصلی و شاد است. در مینیاتورهای قرون وسطایی و در موارد مختلف، رنگ‌های خالص با توجه به تضاد ته‌رنگ به‌کار رفته‌اند. انگیزهٔ اصلی انتخاب این‌گونه رنگ‌ها تنها برای

نیازهـای روحی و زیبایی شناختی نبوده است، بلکه برای ایجاد آثاری تزیینی به‌وجود آمده است.

در شیشـه‌های رنگین (ویترای) کلیساها، تضاد ته‌رنگ جلوه و برتـری خاصـی دارد. نیروی شدید رنگ‌ها برتری خود را در همـه‌جـا نشان می‌دهند و حتی در شکل معماری نفوذ خود را اعمال می‌کنند.

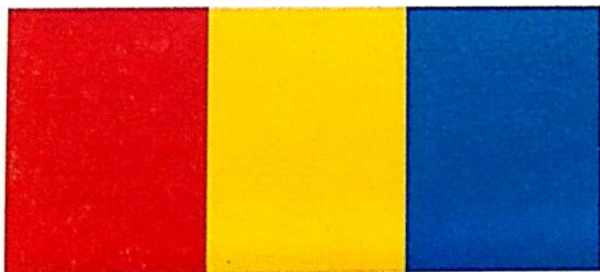
استفان لوکنر، **فرانجلیکو**، و **بوتیچلی** از نقاشانی هستند که کمپوزیسیون‌هـای نقاشـی خـود را بـا توجـه بـه تضاد ته‌رنگ آفـریده‌اند. شاید بزرگ‌ترین و جالب‌ترین اثر نقاشی که تاکنون براسـاس تضـاد تـه‌رنـگ بـه‌وجـود آمـده است، اثر معروف و چشـم‌گیـر گـرانوالد بـه نام *رستاخیز* است. در این تابلو، تضاد ته‌رنگ با قدرت همه‌جانبه، خود را جلوه داده است.

درتابـلوی ***سـوگواری*** اثر **بوتیچلی** که در پیناکوتک مونیخ نگهـداری مـی‌شـود، تضاد ته‌رنگ برای تجلی عظمت صحنه و گسـتردگی مـنظره به‌کار گرفته شده است و مجموعهٔ ته‌رنگ‌ها بـرای نمـایش بـزرگ‌تـرین رویـداد تـاریخی انـتخاب شده‌اند. بـنابراین، مـی‌بینیم که تضاد رنگی تا چه اندازه می‌تواند مفید و پرمعـنی باشـد و مفـاهیم مختـلفی را مانـند صراحت، سادگی، خوشـی، غـم و انـدوه، تلاطـم، آرامش، سادگی زمینی و جهان فلکی بیان کند.

از میـان نقاشـان مـدرن، **مـاتیس**، **موندریـان**، **پیکاسـو**، **کاندینسـکی**، **لـژه** و **میـرو** بـا توجـه به نکات فوق آثار هنری فراوانی آفریده‌اند و تضاد ته‌رنگ را در نظر داشته‌اند. ماتیس در آثـار خود، به تضاد ته‌رنگ توجهی خاص داشت. برای مثال در تابـلویی بـه نام ***گردن‌بند کهربا*** از رنگ‌های قرمزِ خالص، زرد، سـبز، آبی، ارغوانـی و سـیاه و سفید بهره گرفته است و با این کمپوزیسـیون و ترکیب رنگ‌های خالص، ویژگی‌هایِ مدل (زن جوان) و حساسیت و هوش و استعداد وی را نشان داده است.

از میان نقاشان گروه «**سوار کار آبی**»، **کاندینسکی**، **فرانس مارک**، **اگوست ماک** از نقاشانی هستند که در آغاز کار به تضاد تـه‌رنـگ توجـه فـراوان کـرده‌انـد. در ایـن‌جا، از بین تابلوهای بـی‌شـمار وی، چهـار تصویر در رابطه با تضاد ته‌رنگ یا «رنگ به خودی خود» انتخاب کرده‌ایم که به ترتیب معرفی می‌شوند:

شکل ۸۳



شکل ۸۴

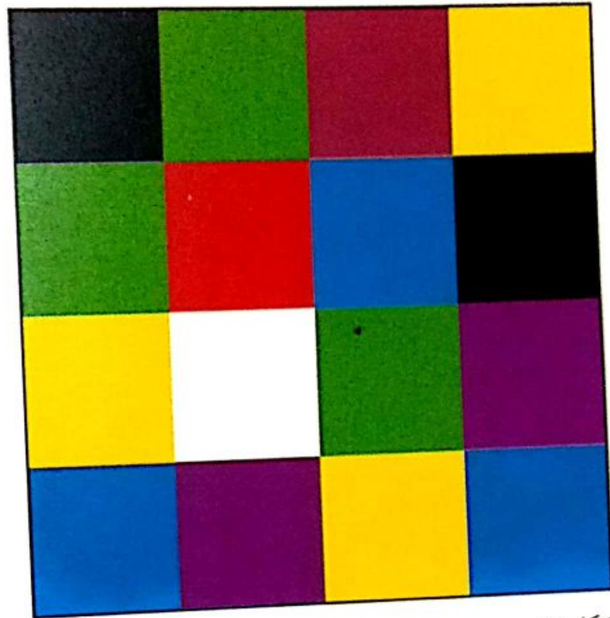


خطوط رنگین قرمز، سیاه و سبز با حالتی ریتمیک، در فواصل سطوح قرمز و سبز و آبی برج‌ها بر تضاد ته‌رنگ تأکید کرده است. سطوح افقی زرد، قرمز و آبی که در پشت فیگورهای عمودی قرار دارند، از لحاظ فرم به حالت متضاد قرار گرفته‌اند که در عین حال تابلو را از لحاظ مفصل‌بندی محکم و استوار ساخته‌اند. طراحی‌های روی لباس و بال‌ها نیز با توجه به سطوح یکنواخت پشت فیگورها، تضاد شدیدی را ایجاد کرده‌اند که همین بافت و ترکیب‌بندی، به استحکام کمپوزیسیون انجامیده است. همین‌طور ستون‌ها و سقف‌ها که به شکل ورقه‌های پولکی درآمده‌اند و اختلاف «بافت» با سطوح یکنواخت و رنگین تصویر را تشدید کرده‌اند.

سطوح سبز رنگ لباس‌ها با نقاط کوچک زرد آن و خطوط هماهنگ لباس‌های فیگورها به قرابت معنوی هر دو اشاره می‌کند. در این تابلو، رنگ زرد بر همه جا حاکم است. این رنگ مفهوم مهم و صریحی را برعهده دارد. زرد در این‌جا بر دانش، آگاهی، فرزانگی، روشنی و به‌طور کلی بر تنویر افکار دلالت دارد.

فرشته بال‌هایی آبی دارد که از آسمان بر زمین آمده است و با خود نکات تازه به همراه دارد. خطوط قرمز رنگش به فعال بودن او اشاره می‌کند و رنگ سبز و آبی دیگری که پیام را دریافت می‌کند، ایمان و انتظار او را نشان می‌دهد. چهره‌ها سفید است و در مقابل سیاهی موی سر به حالت آبستره خودنمایی می‌کنند. هفت برج که متعلق به هفت کلیسا از هفت شهر هستند در انتظار پیام به سر می‌برند. پیامی که باید توسط مرد روحانی حمل شود.

در این تصویر، تمام فرم‌ها و رنگ‌ها، معانی سمبلیک دارند و زیبایی و قشنگی آن در درجهٔ دوم اهمیت است. نکتهٔ مهم در این تابلو، قدرت بیان رنگی است؛ بیان عمیقی که رنگ‌های اصلی زرد، قرمز، آبی و سبز به‌عهده دارند و نیز ترکیب فرم‌های متضاد عمومی و افقی که به استحکام کمپوزیسیون انجامیده است.



شکل ۸۵

کلیسای افسز، از کتاب خطی ***مکاشفهٔ یوحنا***، سدهٔ یازدهم. کتابخانهٔ ملی پاریس (شکل ۸۶)

تصاویر این کتاب با توجه به تضاد ته‌رنگ (رنگ به خودی خود) رنگ‌آمیزی شده است. در تمام کتاب، تصاویر دارای رنگ‌های ناب، نمودی آبستره و غیرواقعی هستند که با مفاهیم کتاب مطابقت دارند. در این تصویر، با استفاده از رنگ‌های زرد، قرمز، سبز و آبی، پنج سطح رنگی به‌صورت موازی و افقی مشخص شده است. رنگ سبز در قسمت فوقانی، سطوحی از ساختمان‌ها را رنگین کرده و در قسمت پایین نیز در بخشی از لباس‌های دوفیگور تکرار شده است.



شکل ۸۶ ـ *کلیسای افز*، مینیاتور سدهٔ ۱۱، کتابخانهٔ ملی پاریس.

تاجگذاری حضرت مریم(ع)، اثر: آنگراند ـ شارنتون سدهٔ پانزدهم، (شکل ۸۷).

این نقاشی با پردهٔ سفیدی از ابر به‌صورت افقی به دو قسمت اصلی تقسیم شده است که هر یک به تنهایی نشانی از دنیای مادی و معنوی است، و به‌طور کلی به دو قسمت بالایی و پایینی تقسیم شده است. در سمت چپ تصویر، رستگاران نجات می‌یابند و در سمت راست تابلو به دوزخ روانه می‌شوند. در قسمت مرکزی تابلو، حضرت مسیح(ع) در مقیاسی بزرگ نسبت به فضای اطرافش، در میان اقیانوس آبیِ تیرهٔ آسمان مصلوب شده است. تمام فرم‌های جهان خاکی، کوچک و ناچیزند و اندازهٔ آن‌ها در مقایسه با فیگورهای بالا و مرکزی (رب‌النوع‌ها) کوچک است. سه فیگور بزرگی که در وسط قرار دارند، عظمت قسمت‌های دیگر را تحت تأثیر قرار داده‌اند و مسیح مصلوب، در پایین، این وضعیت را تشدید کرده و اندازهٔ شهرها را کوچک‌تر نمایانده است.

در پایین تصویر، اندازهٔ قلعه‌ها و خانه‌های اطراف در برابر قسمت فوقانی قرار گرفته است که نمودی از دنیای اخروی است و دنیای حقیر مادی و عظمت دنیای اخروی به‌صورت سمبلیک مصور شده‌اند.

حضرت مریم(ع) و دو فیگور بزرگ در دوطرف او، بیش‌تر سطح تابلو را در برگرفته‌اند دست‌های فیگورها از هم باز شده است و سفیدی پیراهن آن‌ها در بالای سر فیگور وسط، با سفیدی بال‌های پرنده‌ای که در بالای سر حضرت مریم ترسیم شده، هماهنگ است. در پایین شنل‌های ارغوانی دو فیگور، رنگ سفید ابرها با موجوداتی که در آن غوطه‌ورند به‌صورت دو هلال قرینه درآمده‌اند. سر فیگور وسط و گروه‌های قدیس در دوطرف تابلو، نمایشی با شکوه از درجه‌بندی‌های مختلف مخلوقات است. شنل آبی حضرت مریم(ع)، هم‌رنگ آبیِ تیرهٔ آسمان لایتناهی ـ که در پایین پای او پهن شده ـ در حاشیهٔ پایین به‌صورت نیم‌دایره درآمده است که با فرم نیم‌دایرهٔ انتهای آسمان آبی رنگ، به حالت متقارند.

پیراهن زربفت حضرت مریم(ع) بی‌روح به‌نظر می‌آید و تنها در دست‌ها و صورت او است که زندگی حس می‌شود. بدن او غیرواقعی به‌نظر می‌آید، زیرا دامن‌های دو فیگور که در حال تاج‌گذاری او هستند، وی را احاطه کرده‌اند.

پرندهٔ بالای سر حضرت مریم(ع)، سمبل روح‌القدس، و هالهٔ نورانی نیز نشان مصلوب کردن حضرت مسیح(ع) است. حاشیهٔ زربفت دامن یکی از فیگورها در سمت چپ به طرف پایین و پای او ترسیم شده که با پیراهن حضرت مریم موازی و با آن توازن برقرار کرده است. در قسمت بالا و در زمینه‌ای نارنجی، فرشتگان آسمانی قرار گرفته‌اند و در بالای سر آن‌ها روشنی زرّین آسمان گسترده است. گروهی دیگر نیز به رنگ آبیِ تیره در میان ابرهای سفید شناورند.

در کمپوزیسیون‌های این نقاشی شگفت‌آور تاریخی، از رنگ‌های طلایی، نارنجی، قرمز، آبی، سبز، سفید و خاکستری با توجه به معانی سمبلیک هر کدام به خوبی بهره گرفته شده است. رنگ زرد طلایی نشانگر آسمانی پرنور است که بر درخشش رنگ‌های گروه فرشتگان افزوده است. رنگ قرمز شنل فیگورها اشاره‌ای به جهان مادی، و تاج زرّین و پیراهن زربفت حضرت مریم(ع) سمبل اشرافیت است.

رنگ آبی شنل او آرامش و پرهیزکاری او را القا می‌کند. گروه‌های قدیس در سمت راست و چپ، نمایشی واضح از جهان رنگین و پرزرق و برق هستند و رنگ خاکستری که سمبل جهان مادی در نظر گرفته شده، بی‌نشاط و غمگین است. در منتهی‌الیه راست و چپ مینیاتور، در قسمت پایین، در ساختمان مجلل به رنگ‌های قرمز و ارغوانی در مجاورت ساختمان‌های دیگر قرار گرفته‌اند که اشاره‌ای است به اختلاف طبقات و انواع زندگی مادی در این جهان خاکی. شارنتون در این نقاشی، واقعیت‌های دنیوی و اخروی را چنان با قدرت نشان داده است که انسان را به یاد نقاشی‌های گرانولد می‌اندازد.



شکل ۸۷ ـ *تاجگذاری حضرت مریم(ع)*، آنگراند شارنتون،
سدهٔ پانزدهم، بیمارستان ویل نولز آوینیون.



جشـن مـاه‌مه، از کتاب مصور *عصر طلایی دوک دُوبری*، اثر: **پل دولمبورگ**، موزهٔ کُنده، شانتی‌یی (شکل ۸۸).

دوک دوبـری در هفـتاد سـالگی (یعـنی در ۱۴۰۹) بهـترین مینیاتوریسـت زمـان خـود، پل دولمبورگ را برای تصویرگری کـتاب خویـش بـه‌کار گرفت و تمام امکانات را برای او فراهم سـاخت، از جملـه: بهـترین و سـفیدترین پوسـت (پارشـمن)، خالص‌ترین طلا، رنگ‌های آبی و لاجوردی ناب.

او در نظـر داشـت تـا بـا بهترین مواد، آثاری بیافریند که از لحـاظ فـرم و رنـگ زیـباترین نمـود خـود را داشـته باشـند. فـررلوهاردی یکی از بورگن‌های زیبا روی زمان خود بود که با اشـیای هـنری و زیورهـای زرین و جواهراتش بیانگر شکوه و تجملات آن دوره است.

مینیاتورهای این کتاب مالکیت و اعیانی، قصرها و شهرهای دوک و کـار و کوشـش دهقانـان را در آن سـرزمین بـه‌گونه‌ای نشـان می‌دهد که می‌توان به خوبی نحوهٔ زندگی تجملاتی آنان را در نظـر مجسـم کـرد. دوک پیـش از پایـان کـتاب مـینیاتور می‌میرد، ولی کار این کتاب تا پایان ادامه می‌یابد.

مینیاتورهای پل دولمبورگ بدون شک از بهترین آثار هنری است و از لحـاظ تکـنیکی و هنری دارای ارزش والایی است. مینیاتور حاضر یکی از روزهای ماه مه را نشان می‌دهد. طبقه‌ای از اعیـان و اشـراف بـا لـباس‌های فاخر و فریبنده و رنگین، در میان جمعی سوار که تاج‌های گل به‌سر دارند، به گردش بهاری آمـده‌انـد. بـه‌مناسـبت این جشن، دختران جوان لباس‌های سبز روشـن بـه تن کرده‌اند. رنگ سبز تن‌پوش‌ها و زمین، نمایشگر جوانـی و فصـل بهار است. در بین دو هیکل که لباس‌های‌شان آبـی لاجوردیـن اسـت، سـوارکار دیگری تن‌پوشی با رنگ‌های جـالب بـه تن دارد. سمت چپ شنل او قرمز نارنجی است و با پارچه‌ای زرد و گلدوزی‌های مجلل تزیین شده است. در سمت راست او رنـگ سـفید و سیاه با حاشیه‌ای طلایی، فریبنده و با شـکوه اسـت. ایـن تزیینـات لوکـس تقـلیدی از سبک ایتالیایی اسـت. جواهـرات روی مخمـل‌هـا و ابریشم خالص، گلدوزی طلایـی، پارچـه‌هـای اطلسـی و مرواریدها و سنگ‌های قیمتی، شـکوه و جـلال فـراوان به تصویر داده است. در این تصویر، با وجـود تزیینـاتِ فـراوان و رنـگ‌هـای متنوع، لطمه‌ای به کتاب مذهبی نخورده است.

بـا وجـود تـنوع رنـگ‌ها، فضای کلی مینیاتور آرام است و درخشـندگی تصـویر بـه خاطـر بـه‌کـار بردن رنگ‌های سرد و شـفاف سـیاه و سفید، خاکستری، آبی، قرمز، سبز و زرد طلایی اسـت؛ و جـلوه‌هـای رنگ‌مایه‌ها به خاطر اهمیت دادن به تضاد تـه‌رنگ (رنگ به خودی خود) است. مطابقت رنگی این صحنهٔ مینیاتور را نشاط‌آور، زنده و قوی ساخته است.



شکل ۸۸ ـ جشن *ماه مه*، پل دولمبورگ، موزهٔ کُنده، شانتی‌یی.

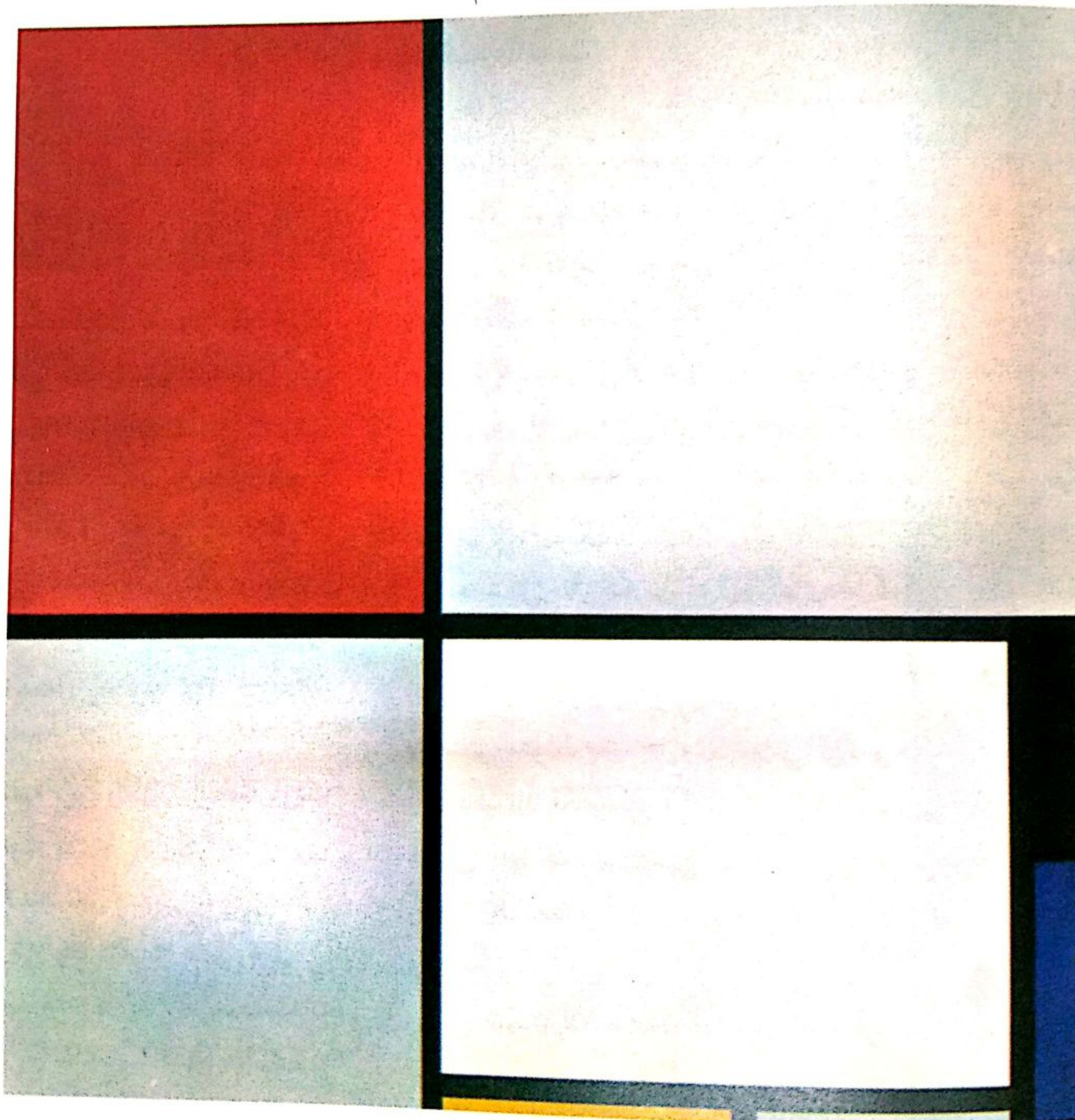
کمپوزیسیون ۱۹۲۸، اثر: **پی‌یت مونْدْریان** (۱۸۷۲ـ۱۹۴۴) مجموعهٔ مارتن ستام (شکل ۸۹).

موندریان از نقاشان برجستهٔ مدرن به شمار می‌آید و انتخاب وی بدین‌عنوان بیهوده نیست. دو اصل مهم اساس کار او را تشکیل می‌دهد که یکی تضاد نسبت‌ها و ابعاد و دیگری تضاد ته‌رنگ‌هاست. از میان سه شکل مربع، دایره و مثلث، مربع را برگزیده است، زیرا این فرم را با چهارخط عمودی و افقی می‌توان آن را ایجاد کرد.

موندریان تصاویر را با خطوط مستقیم تقسیم می‌کرد و نسبت‌ها و سطوحی را که او به‌دست آورد، به نحوی مستقل و متعادل هستند. او حساسیت زیادی برای ایجاد تعادل میان تمام سطوح نقاشی داشت. در کمپوزیسیون‌های رنگین موندریان، هر رنگی وزن و کاراکتر ویژه‌ای دارد و به کمک خطوطی که آن را محاط کرده، جلوهٔ خاصی به خود گرفته است. موندریان در آخرین آثارش تنها از رنگ‌های اصلی زرد، قرمز، آبی، سفید و سیاه بهره می‌گرفت. این رنگ‌ها دارای کاراکتری واحد و وزنی خاص هستند. در هر نقطه از تابلو رنگی به‌صورت افقی یا عمودی قرار گرفته است که آن رنگ در آن‌جا اهمیت ویژه‌ای دارد. موندریان درکمپوزیسیون *۱۹۲۸*، توازن محکمی با سطح کوچک آبی و سطح وسیع سفید به‌وجود آورده است. سطح افقی و رنگ زرد در پایین کمپوزیسیون نیز باعث قدرت بیش‌تر رنگ‌های مجاور شده است.

به کمک خطوط پهن سیاه، رنگ‌ها محدود شده‌اند و هر یک با استحکام فراوان درخششی خاص یافته‌اند. خطوط سیاه به رنگ‌ها جلوهٔ حقیقی داده است تا تحت تأثیر رنگ‌های جانبی قرار نگیرند. هر فرم و رنگی نیز بدون توجه به ارزش‌های سمبلیکی یا اکسپرسیونیستی به‌کار گرفته شده است. احساس او وی را به سادگی و صراحت هدایت می‌کند و رئالیسم فرم و رنگ اصیل و هندسی را دنبال می‌کند. بنابه گفتهٔ موندریان: «زندگی انسان متمدن به‌تدریج از طبیعت دور می‌شود و رو به انزوا می‌رود و به زندگی انفرادی و تجریدی می‌گراید، همچنان‌که پدیده‌های حیات طبیعی انسان روز به روز اتوماتیک و ماشینی می‌شوند و به همان نحو انسان بیش‌تر به پدیده‌های درونی روی می‌آورد. بنابراین، زندگی واقعی انسان امروزی محدود به زندگی صرفاً مادی یا روحی نیست، بلکه هر چه از نظر روحی رشد یابد از نظر مادی نیز پیشرفت می‌کند و بیش‌تر به‌صورت یک زندگی، مستقل از روح انسانی خودنمایی می‌کند و می‌خواهد به خودآگاهی برسد.»

شکل ۸۹ ـ کمپوزیسیون ۱۹۲۸، پی‌یت موندریان، مجموعهٔ مارتن ستام.



تضاد تاریک و روشن

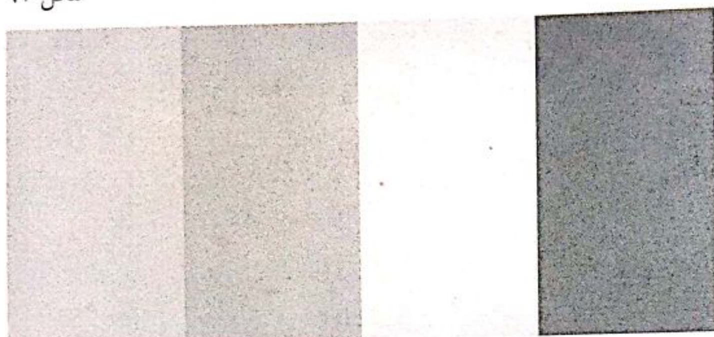
شب و روز مظهر سیاهی و سفیدی هستند که در زندگی انسان و در طبیعت دو قطب مهم و اساسی محسوب می‌شوند؛ و همین سیاهی و سفیدی قوی‌ترین ابزار بیان برای نقاش هستند. در بین این دو قطب متضاد، خاکستری‌ها و رنگ‌های کروماتیک (رنگین) قرار دارند. پدیدهٔ روشنایی که رنگ‌های خالص کروماتیک را تشکیل می‌دهد و رنگ سیاه و سفید و خاکستری‌ها را باید به دقت مطالعه کرد، زیرا در موارد مختلف، راهنمای با ارزشی برای همه و به‌ویژه برای هنرمندان هستند.

سیاه‌ترین رنگ‌ها مخملِ سیاه و سفیدترین رنگ‌ها سولفات باریت است. بین این دو رنگ، بی‌شمار خاکستری موجود است و تشخیص تعداد خاکستری‌ها، بستگی به ورزیدگی چشم و حساسیت بیننده دارد. می‌توان به طریق علمی و عملی درجات بیش‌تری را شناخت. مثلاً، در یک طبیعت بی‌جان می‌توان خاکستری‌های متحدالشکل را تقسیم‌بندی کرد و با طبقه‌بندی آن‌ها از نظر تاریک و روشنی و درجات گوناگون، به حالت فعال درآورد. این تمرین نقاشی نیازمند داشتن حساسیت فوق‌العاده به اختلاف‌های رنگ‌مایه‌هاست. خاکستری خنثی یک رنگ آکروماتیک بی‌شخصیت و بی‌تفاوت است و به سرعت تحت تأثیر رنگ مخالف قرار می‌گیرد. خاکستری، رنگی خاموش و لال است ولی به‌سرعت منقلب می‌شود و به یک سلسله بازتاب‌های هیجان‌انگیز می‌انجامد. گاهی از حالت خنثی و آکروماتیک خارج و دارای آثار رنگ مکمل می‌شود. به‌طور کلی، رنگی محرک و فعال است. این انتقال از لحاظ ذهنی در چشم بیننده به‌وجود می‌آید و متعلق به خود رنگ خاکستری نیست.

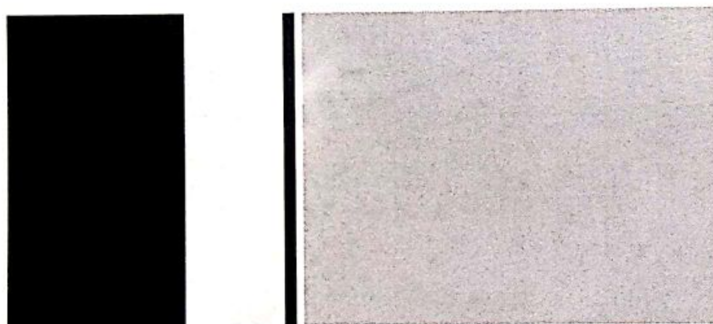
خاکستری رنگی خنثی است که شخصیت و زندگی خود را از رنگ‌های پیرامون می‌گیرد. این رنگ با تضادهای شدید و خشن خو می‌گیرد و نیروی آن‌ها را جذب می‌کند و از قدرت و پختگی رنگ‌ها کم می‌کند. زندگی رنگ خاکستری این‌گونه است. این رنگ را یا از مخلوط کردن سیاه و سفید به‌دست می‌آورند یا از ترکیب رنگ‌های مکمل: (زرد + ارغوانی)، (آبی + نارنجی) و (سبز + قرمز) **دلا کروا** هم در مورد خاکستری گفته است: «**خاکستری مخرب نیروی رنگ‌هاست.**»

شکل ۹۰ مجموعه‌ای از رنگ‌های خاکستری را از سفید تا سیاه نشان می‌دهد. نشان دادن این مراحل در اندازه‌های مساوی بسیار مهم است. خاکستری‌ای که دارای درخشش متوسط باشد، در وسط جا می‌گیرد و هر یک از درجات این رنگ باید یکنواخت و کاملاً تمیز باشد و خط تیره یا روشن هم در بین آن‌ها نباشد. این تمرین را با رنگ‌های کروماتیک نیز می‌توان انجام داد. در مورد آبی باید از سیاه استفاده کرد و به آبیِ تیره رسید؛ و به‌همین ترتیب، از سفید برای روشن ساختنِ آن استفاده می‌شود تا به آبی روشن برسد. این تمرینات برای ورزیدگی و حساسیت هنرجویان به سایه‌روشن‌ها بسیار مفید است. این دوازده مرحله مانند مراحل دوازده‌گانهٔ موسیقی، سیستم متعادلی از وزن‌های مساوی را نشان می‌دهد. در هنر رنگ‌ها، نه تنها فواصل دقیق، بلکه تغییر پرده‌های نامحسوس نیز با گلیساندوهای موسیقی قابل مقایسه است و می‌تواند بیان و توصیف حالتی را به‌عهده بگیرد.

شکل ۹۱



شکل ۹۲



در شکل ۹۱، رنگ‌های خاکستری را با درجاتی مختلف و در چهار سطح مساوی مشخص ساخته‌ایم. چنان‌چه همین سطوح را پنج یا شش بار تکرار کنیم، به‌خوبی قدرت و درجات شدت و ضعف هر کدام را می‌فهمیم و بدین‌ترتیب، به ارزش و استعداد سایه‌روشن‌ها به سادگی پی می‌بریم.

در شکل ۹۳، در کمپوزیسیون شطرنجی درجات مختلف تاریک و روشن را تنظیم کرده‌ایم. مهم‌ترین نکته در این‌جا، درجات تاریکی و روشنی است. این کار تمرینی خوب و مؤثر برای دیدن و تشخیص درجات مختلف (کنتراست) تاریکی و روشنی است.

همان‌گونه که در شکل ۹۲ آمده است، افزون بر درجه‌بندی سفید، خاکستری و سیاه روشن، تضاد دیگری نیز مطرح است؛ یعنی تضاد نسبت با کمیّت. این تضاد به تضاد تاریک و روشن



شکل ۹۰

افزوده شده است و درنتیجه دو تضاد در آن واحد، با یکدیگر عمل می‌کنند. این تضاد بستگی به نسبت‌های ترکیبی، کوچکی و بزرگی، کوتاهی یا بلندی و پهن و باریک بودن سطوح رنگ‌مایه‌ها دارد. البته در این تمرینات، تنها ارزش نسبت‌های رنگی مطرح نیستند، بلکه رابطهٔ فرم‌های مثبت و منفی نیز در جای خود اهمیت دارد. باید دانست که سیاه در این‌جا به‌عنوان فرمی مثبت و سفید به‌عنوان فرمی منفی در نظر گرفته شده است.

در شکل ۹۴، ستون‌های سیاه و سفید مساوی هستند. درنتیجه، تضاد نسبت در کار نیست.

در شکل ۹۵، سطوح سفید و خطوط باریک سیاه تضاد نسبت را به خوبی روشن می‌سازند.

در شکل ۹۶، سطوح باریک و سفید با سطوح سیاه، با ترکیبی تصاعدی تضاد نسبت را نشان می‌دهند.

در شکل ۹۷، سطوح سیاه و سطوح باریک ـ که به‌صورت تصاعدی رسم شده‌اند ـ تضاد نسبت را نشان می‌دهند.

در شکل ۹۸، تجمع سیاه و سفید و خاکستری، تضاد نسبت را به‌شدت نشان می‌دهد، در حالی که تضاد تاریک و روشن نیز در آن وجود دارد.

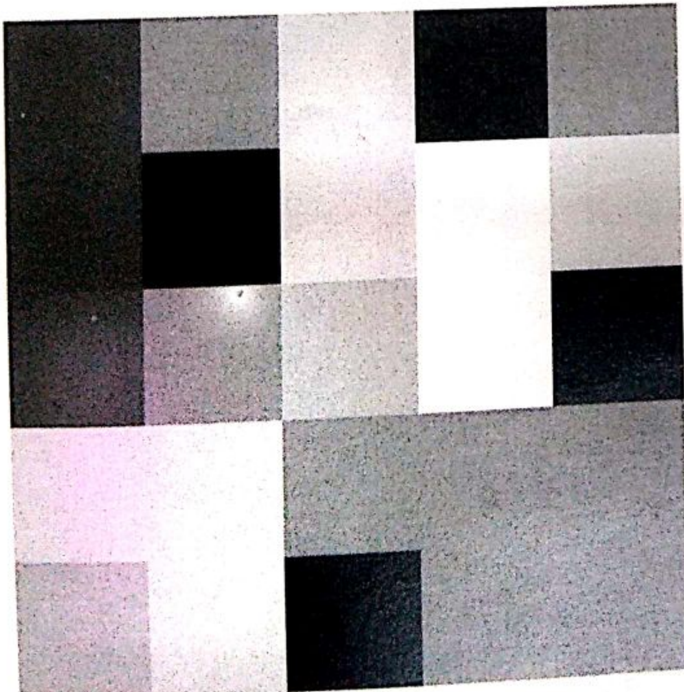
در شکل ۹۹، خاکستری و سفید در سه ریتم جداگانه نشان داده شده‌اند.

در شکل ۱۰۰، چهار وضعیت سفید، سیاه، خاکستریِ روشن و تیره معرفی شده است.

در شکل ۱۰۱، این باند با سه درجه نشان داده شده است. دسته‌های متفاوت سطوح سیاه و سفید و خاکستری، تضاد اندازه را به‌وضوح نشان می‌دهند و درجات تاریک و روشن نیز به‌وضوح دیده می‌شود. تکرار خطوط مستقیم سفید و سیاه، باعث ارتباط گروه‌های باندها با یکدیگر شده است.

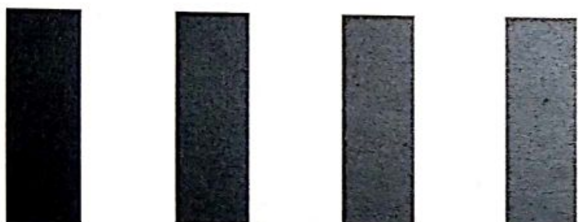
در بسیاری از آثار هنری آسیایی و اروپایی، تضاد سیاهی و سفیدی وجود دارد. حتی در طراحی‌های مرکبی چینی و ژاپنی، این تضاد به‌گونه‌ای برجسته ریشه دارد.

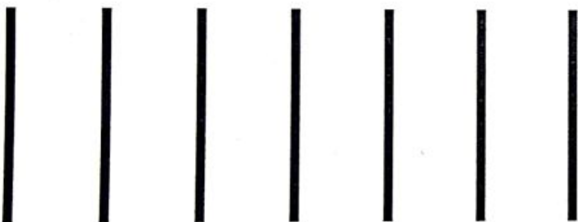
شکل ۹۳

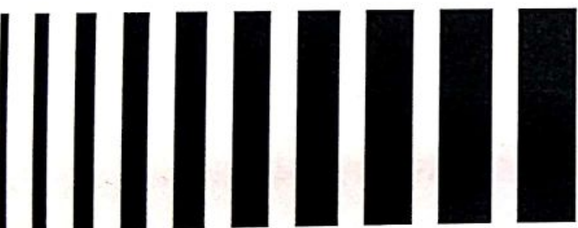


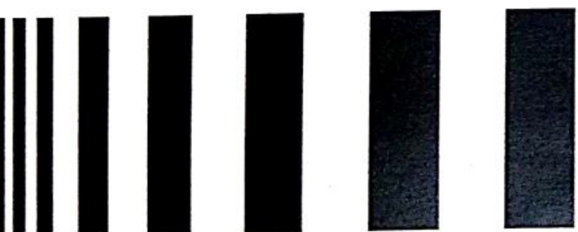
شكل ٩٤
شكل ٩٥
شكل ٩٦
شكل ٩٧

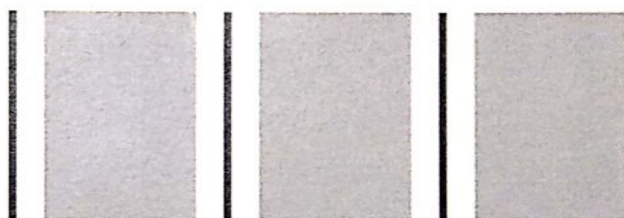
شكل ٩٨
شكل ٩٩
شكل ١٠٠
شكل ١٠١

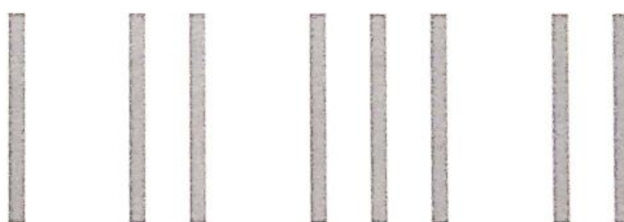




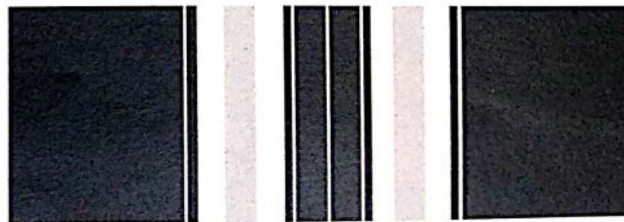












در هنر خوشنویسی شرق و طراحی‌های آب مرکبی چین و ژاپن این ویژگی به نحو شایسته‌ای نمودار است و در آثار هنری این کشورها می‌توان تضاد سیاهی و سفیدی و نسبت را دید. پایه و اساس این نوع هنر شرقی طراحی حروف با قلم‌مو است. علائم گرافیکی این خط از لحاظ فرم دارای غنای بسیار است. برای کسی که بخواهد خوشنویسی کند، تمرین با حرکات فراوان و متداوم برای موفقیت در طراحی حروف ضروری است. درک فرم، احساس وزن، و تمرکز، لازمهٔ موفقیت در کار خوشنویسی است: «مانند تیراندازی که هدف خود را باید خوب نظاره کند، بعد از تسلط بر دیدن، کمان را در دست بفشارد، نشانه رود و آن‌گاه تیر را به هدف بزند. کسی که بخواهد این خط را بنویسد، باید تمام حواس خود را روی فرم، متمرکز کند و بدن را به حالت متعادل نگهدارد. قلم‌مو را عمود بر کاغذ کند و آن‌گاه کلمات را بنویسد.» (چیان‌یی، خوشنویس چینی)

این خوشنویسی با نیرویی غیرارادی از درون هنرمند سرچشمه می‌گیرد. پس از تمرینات متداوم، قلم‌مو می‌تواند نرم و روان کلمات را بنویسد. نقاش چینی یا ژاپنی نیز به‌همین ترتیب با مرکب چین به مطالعهٔ طبیعت روی می‌آورد، تا آن‌جا که بتواند طبیعت را به میل خود طرح و نقش کند. البته ضرورت موفقیت در این امر، تمرکز روحی و تمرینات جسمی است. تمرینات جسمی خاص و تمرکزی که در آیین بودایی ـ شان، یا زن وجود دارد، پایهٔ چنین تعالیم روحی و جسمی است. بسیاری از راهبان بودایی در زمرهٔ نقاشان آب و رنگ هستند. البته اینان به منظور نقاش شدن، قلم‌مو به‌دست نمی‌گیرند، بلکه نقاشی برای آنان راهی برای تفکر و تعمق است.

در شکل ۱۰۲، حالت و کاراکتر به‌خصوصی در دو طراحی خط‌چینی ملاحظه می‌کنیم که تضاد سیاهی و سفیدی را با هارمونی موزونی نمایش داده‌اند. در فرم‌های آن، تضاد شدید، استحکام فراوان، زیبایی دلفریب و سلیقهٔ تمام حضور دارد.

تضاد سیاهی و سفیدی با ضربه‌های قلم‌مو و رنگ سیاه روی زمینهٔ سفید به نحو شایسته‌ای باز نمایانده می‌شود و بدین‌ترتیب، احساس شتاب در نظر بیننده برانگیخته می‌شود و ناخودآگاه قدرت طراح و خوشنویس که چنین ترکیبی را به‌وجود آورده، ستوده می‌شود.

منظرهٔ کوهستان، اثر: **سش‌شو** (۱۴۲۰ ـ ۱۵۰۷) ژاپن (شکل ۱۰۳) این منظرهٔ اسرارآمیز از کوهستان بخشی از تابلوی بزرگی است که سش‌شو برای طراحی آن تنها از آب مرکب سیاه با تاریکی و روشنی‌های متفاوت بهره گرفته است. لکه‌ها و سطوح روشن صرفه‌جویانه و دارای همان ارزش قسمت‌های سیاه و خاکستری هستند. روشنی و تاریکی‌ها، نرمی و سختی و تضاد حرکت فرم‌های عمودی و افقی و مایل آن‌را پیچیده و آبسته‌گونه ساخته است. فرم‌ها به قسمت مرکزی متمایل یا از آن جدا شده‌اند. هر یک از آن‌ها با قدرت تمام برای بیان احساس عمیق هنرمند انتخاب شده‌اند. سش‌شو نقاشی ژاپنی بود که برای آموختن آیین بودا به چین مسافرت‌هایی کرد و نقاشی آب‌رنگ را نیز آموخت.

شکل ۱۰۲ ـ نمونه‌ای از خوشنویسی چینی.



لی‌تای پوشاعر، اثر: **لیانگ‌کای**، چین، سدهٔ ۱۳(شکل ۱۰٤).

لیانگ کای از نوابغ نقاشی چین است که در نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم می‌زیست. هر یک از تابلوهای او با دیگری، به‌طور کلی متفاوت است. او در این طرح، *لی‌تای‌پو شاعر* را با حداقل خط و تاش‌های خاکستری و سیاه طرح زده است. به کمک تاش‌های بزرگ و متنوع و حداقل خطوط، شخصیت شاعر را در حالی که قدم می‌زند و به دور دست نگاه می‌کند، نشان داده‌است. این نقاش از پیروان مذهب بودایی«شان» است.



شکل ۱۰٤ ـ *لی‌تای پوی شاعر*، لیانگ کای، سدهٔ ۱۳، چین.



شکل ۱۰۳ ـ *منظرهٔ کوهستان*، (بخشی از اثر) سش شو، ژاپن.

ژرژ سورا از نقاشان نئوامپرسیونیست اروپاست که در بیش‌تر کارهایش به ارزش‌های تاریک و روشن توجه فراوان داشت. در این طراحی، شخص ایستاده با توجه به تضاد سیاه و سفید نقاشی شده است. سورا برای نشان دادن حجم‌ها از سایه‌روشن‌های آرام و سیاه به نرمی استفاده کرده و استادانه تغییرمایه‌های سیاه تا سفید را به‌کار گرفته است. ادامهٔ سفیدی روی شانه در راست به سمت پایین، به‌آرامی رو به تاریکی رفته و دست در پایین تصویر، با زمینهٔ سیاه پیوند خورده است. در قسمت کمر هیکل، یعنی در جایی که پارچه گره خورده است، سطح سیاه آن با سفیدی زمینه به حالت تضاد مطرح شده است. تمام طراحی‌ها و نقاشی‌های سورا، درست مانند همین تصویر، از چنین خصوصیتی برخوردار است. او روی هر نقطه از کارهایش با دقت بسیار به اهمیت رنگ‌مایه‌ها و ارزش سایه‌روشن‌ها تأمل فراوان می‌کرد.

شکل ۱۰۵



تکنیک گراور روی چوب (کنده‌کاری روی چوب) و حکاکی روی فلز با اسید، امکان دیگری برای ایجاد سایه‌روشن و نشان دادن نور و تاریکی است. خط اندازی (هاشور) روی سطوح فلزی یا چوبی به هنرمند امکان می‌دهد تا درجات مختلف سایه‌روشن را ایجاد کند. رامبراند از هنرمندانی است که در این زمینه آثار بسیاری آفریده است. او با قلم‌مو و آب مرکب سایه‌روشن‌های زیبایی آفریده است که حتی با نقاشی آب مرکبی شرقی‌ها به رقابت می‌پردازد.

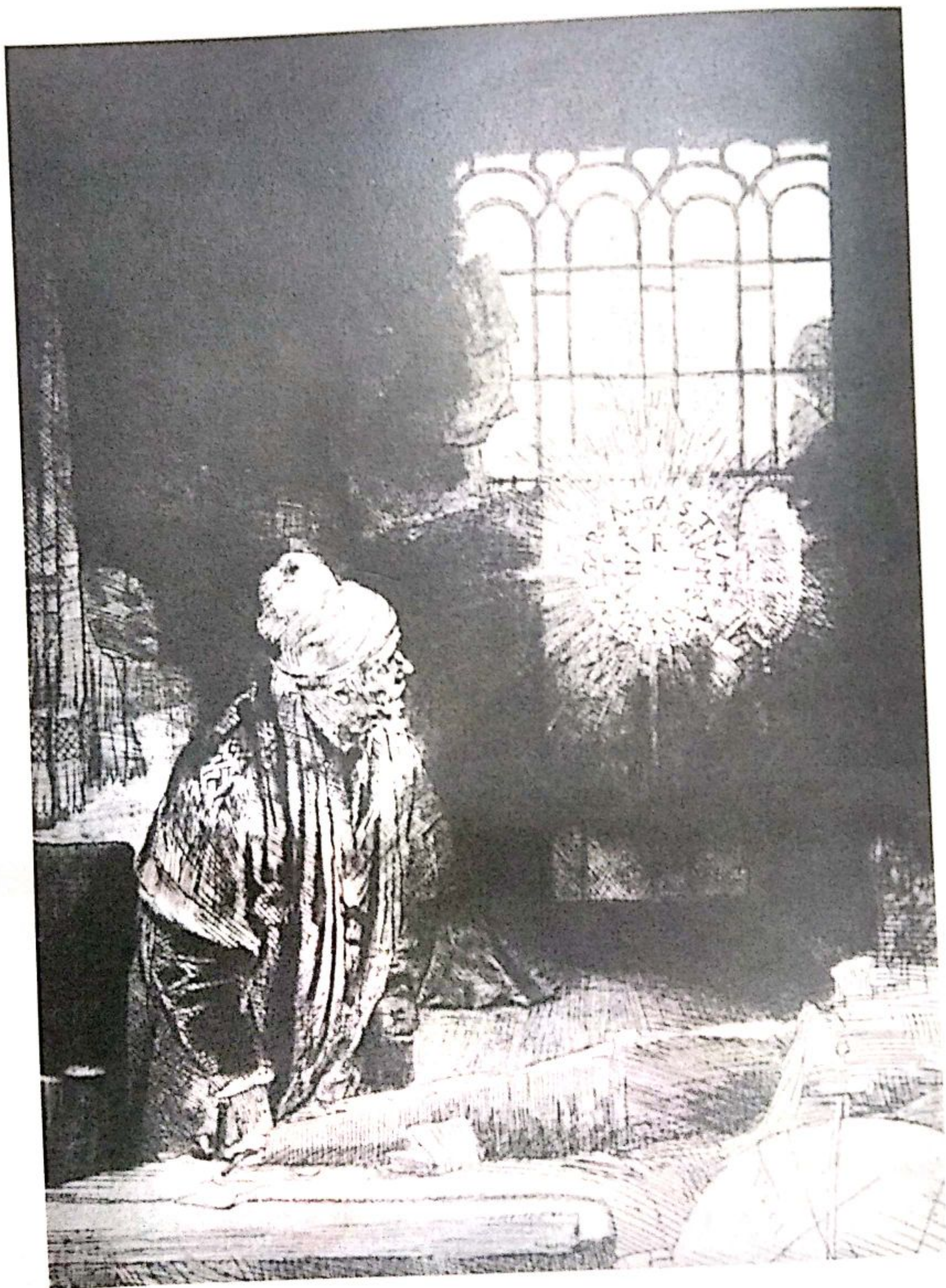
دکتر فاوْسْتْ، اثر: **رامبراند** (۱۶۰۶ـ۱۶۶۹) (شکل ۱۰۶).

رامبراند به کمک مجموعه خطوط متفاوت روی گراور مسی، درجات گوناگون و بسیار ظریف سایه‌روشن را به‌وجود آورده است. گرچه رامبراند درجات بی‌شماری از تاریکی و روشنی را در این طراحی آفریده است، سه گروه اصلی تاریک و روشن مشخص است: سطوح روشن، نیم‌سایه‌ها و تاریکی‌ها.

در این تصویر، دکتر فاوست و شخصیت دوگانه‌اش با استفاده از درجات مختلف سایه‌ها در مقابل روشنی‌ها نشان داده شده است. او در جست‌وجوی عمق زندگی است که به‌صورت دراماتیکی بیان شده است.

ظهور منبع نورانی از پنجره و هیکل فاوست در سمت چپ، نمایشی دقیق از شخصیت دوگانهٔ وجود اوست.

شکل ۱۰۶



تـا ایـن‌جـا، تضـاد تاریک و روشن را با توجه به رنگ‌های سیاه، سفید و خاکستری مـورد آزمایش و بحث قرار داده‌ایم. اکنون بسیار مهم و جالب است که همین تضاد تاریک و روشن را با رنگ‌های کروماتیک (رنگین) بررسی کنیم. برای درک این مـرحله، سه نوع تمرین را در نظر گرفته‌ایم. در روی یک شکل شطرنجی، از رنگ‌های زرد، قرمز و آبی استفاده می‌کنیم و این سه رنگ را در میان رنگ‌مایه‌هایی با درجهٔ کم‌رنگی و پررنگی یکسـان قـرار مـی‌دهیم. بـاید توجـه داشت که در هر تمرین، رنگ‌مایه‌های زرد یا رنگ‌مایهٔ آبی یا رنگ‌مایه‌های قرمز را به‌کار ببریم. افزون بر این، هر بار باید میزان درخشش و خلوص هر رنگ را در نظـر بگیـریم. اگـر رنـگ‌مایه‌ها زرد باشد، شناختن میـزان درخشـندگی سایر رنگ‌ها ـ که هم‌سنگ و هم ارتفاع آن باشـد ـ چـندان سـاده نیسـت. مشـکل‌ترین مرحله آن است که بخواهیـم میـزان درخشندگی و ارتفاع رنگ زرد را با اندازهٔ آبی یا قرمز تغییر دهیم. در این‌جا، رنگ زرد، تاریک و خفه می‌شود و ناگزیـر کیفیت زردی خود را از دست می‌دهد. به‌همین دلیل، بسیاری از افراد از این‌که جلوه و درخشش زرد گرفته می‌شود، آن را مثل حالت اولیه و خالص‌اش نمی‌پسندند.

رنـگ‌هـای سـرد و گـرم هـم مشـکلات زیـادی را فـراهم مـی‌سـازند. رنگ‌های سرد حالتی عمیق و روشن و سبک دارند کـه معمـولاً در مـوارد مختلف به‌صورت روشن به‌کار می‌روند، در حـالی که رنگ‌های گرم را ـ به خاطر عدم عمق فراوان ـ به حالت تیـره بـه‌کار می‌گیرند. یکنواخت بودن روشنی یا تیرگی رنـگ‌هـا خاصیت رنگـی رنگ‌ها را عیان می‌سازد و آن‌ها را با توجـه بـه ایـن نکته دسته‌بندی و مقایسه می‌کنند و نباید تصور کـرد کـه همـهٔ ایـن نکـته‌ها در آفرینش آثار هنری بی‌اثر است. نقاشـان بـزرگی همچون **کلود مونه** در تابلوی ***پارلمان در مه***، **هانـری مـاتیس** در تابلـوی ***پیانیسـت***، **ژرژ سـورا** در تابلوی ***گردشگاه گراندژات*** و **فرانسـکو زور بارن** در تابلوی ***لیمو و نارنج و گل رُز*** این نکات را در آفرینش آثارشان به‌کار بستند.

مسـئلهٔ رابطـهٔ تـاریکی و روشـنی رنـگ‌هـای کـروماتیک (رنگیـن) بـا رنـگ‌های آکروماتیک (سیاه و سفید و خاکستری) پیچیده است. در تمرینات آینده، کوشش می‌شود تا اندازه‌ای به این سؤالات پاسخ مناسب داده شود.

تصـاویر ۱۸۱ و ۱۸۲ دو حالت از کرهٔ رنگ را که ترکیبی از رنگ‌هـای کـروماتیک (۱۲ رنـگ دایـرهٔ رنگـی) و آکروماتیک اسـت، نشـان می‌دهد. تصویر نخست دارای رنگ‌هایی با حالت متحرک و زنده و تصویر دوم دارای رنگ‌هایی محکم و آبستره اسـت. در ایـن تصاویر، رنگ‌های آکروماتیک سبب می‌شوند تا رنگ‌های کروماتیک حالت و ارزش رنگی خود را نشان دهند.

تصـاویر ۱۴۰ تـا ۱۴۵ نیـز به وضوح نفوذ و تأثیر رنگ‌های کروماتیک را بر رنگ خاکستری معرفی می‌کنند و آن‌را به رنگ مکمـل رنـگ‌های جانبی درمی‌آورند. اگر رنگ‌های آکروماتیک در مجاورت رنگ‌های رنگین (کروماتیک) و به حالت هم‌ارتفاع قـرار گیـرند، رنـگ‌های آکروماتیک ویژگی بی‌رنگی خود را از دست می‌دهند به‌صورت رنگی کروماتیک به چشم می‌آیند. اگر رنـگ‌هـای آکـروماتیک بخواهـند مسـتقل بـاقی بمانـند، بـاید رنـگ‌هـای کـروماتیک مجـاور آن‌هـا از نظـر ارزش تاریکی و روشنایی با آن‌ها معادل باشند. هرگاه در ترکیبی رنگ‌های سیاه، سفید و خاکستری به‌صورت آبستره آمده باشند، نباید رنگ‌های کروماتیک با درجهٔ روشنی همان رنگ‌های اول به‌کار آیند، زیرا ایـن رنـگ‌هـا در مجـاور هـم خصوصیت رنگ‌های هم‌زمان را نخواهـند داشـت. هر آینه در ترکیبی رنگارنگ، رنگ خاکستری هـم بـه‌کـار رود، بـاید همـهٔ رنـگ‌هـا دارای تاریکی و روشنی یکنواخت و مساوی باشند.

نقاشـان امپرسیونیسـت همـواره مـی‌کوشـیدند تـا این تأثیر خاکستری را در نقاشی‌هایشان نشان دهند، در حالی که نقاشان کنستراکتیویسـت بـا اسـتفاده از رنـگ‌هـای سـیاه و سـفید و خاکسـتری، در کمپوزیسـیون‌هـای خـود حالـتی آبسـتره ایجاد می‌کردند.

* * *

در شـکل ۱۰۷، مسـئلهٔ تضـاد تـاریکی و روشـنی رنـگ‌های

کروماتیک نشـان شده است. دوازده درجهٔ رنگی ـ از تاریک تا روشـن ـ بـرای هر یک از رنگ‌ها در نظر گرفته شده است. هر کـدام از دوازده مرحـلهٔ رنگـی از هر رنگ، نسبت به تاریکی و روشنی سیاه تا سفید (شکل ۹۰) سنجیده شده است.

در ایـن مجموعه، رنگ زرد اصلی (خالص) در خانهٔ شمارهٔ چهـار، نـارنجی در شـمارهٔ شـش و قرمـز در خانـهٔ هشتم قرار گرفـته‌انـد. آبـی در نهمیـن خانـه و بـنفش در خانـهٔ دهم قرار مـی‌گیـرد. از بنفش تا سیاه دو پلّه تاریک شده است. رنگ زرد خـالص که در خانهٔ شمارهٔ چهار قرار می‌گیرد، به حالت اشباع، درخشـان‌تـرین و خـالص‌ترین رنگی است که در این مجموعه معرفی شده است. بنفش نیز تاریک‌ترین رنگ‌ها است. بنابراین، زرد در خانـهٔ پـنجم بـاید خـاموش‌تـر باشد، زیرا کمی با سیاه تـرکیب شـده اسـت. همین زرد نیز با خاکستری شمارهٔ پنج از لحـاظ تـاریکی دارای یـک درجـه اسـت. آبـی و بنفش هم در قسـمت تحتانی ترکیب شطرنجی قرار دارند، ولی در حد رنگ سیاه که در پایین‌ترین ردیف قرار دارد، نیستند.

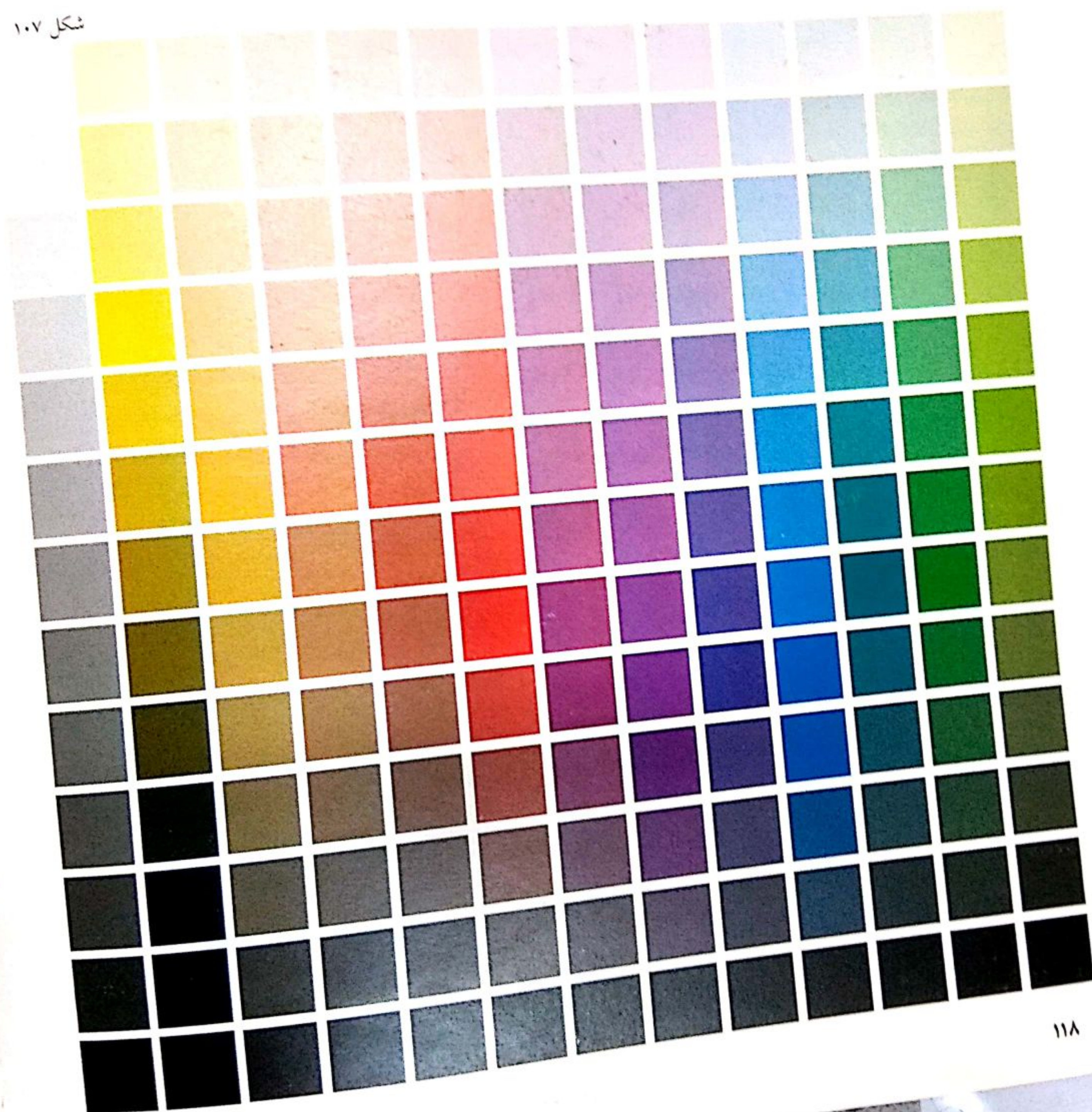
چـنان‌چه رنگ‌های خالص با سیاه یا سفید ترکیب شوند، از روشـنی و شـفافیت آن‌هـا کاسـته می‌شود. در شکل ۱۰۷، تمام رنـگ‌هـای یک ردیف افقی، باید با درخشش یکنواخت معرفی شـده باشند. در این صورت، تمام رنگ‌های یک ردیف افقی از لحـاظ «ارتفـاع» رنگی برابرند. اکنون اگر به جای دوازده درجهٔ تنالیـتهٔ رنگـی، رنـگ‌هـای دوازده‌گانـهٔ دایـرهٔ رنگی را به میزان هجده درجه از تاریک تا روشن فراهم کنیم و رنگ‌های خالص هـر سـتون را مشـخص و ایـن نقـاط را به‌هم وصل کنیم، یک منحنی شـلجمی خواهیم داشت. رنگ‌های پایین منحنی تیره و رنگ‌های فوقانی به روشنی و سفید متمایل هستند. باید دانست کـه رنـگ زرد خـالص بسـیار روشن است و رنگ آبی خالص تیـره است و هـر جا که به روشنی رفته، رنگ پریده و کم‌مایه شـده اسـت. قرمز در میان رنگ‌های تیره، دارای قدرت فراوانی اسـت و هـرگاه بـه انـدازهٔ ارتفـاع رنگ زرد روشن شود، تمام تشعشـع رنگـی و قـدرت خـود را مـی‌بـازد. بـاید به این‌گونه حالت‌های رنگی توجه ویژه‌ای شود. در بین هنرمندان، رامبراند بـه ایـن موضـوع بسـیار توجـه داشـت و قرمـزهای شفافی در کارهـایش بـه‌کـار بـرد عـلت شـفافیت قرمـزهای رامـبراند، قرارگرفـتن آن‌هـا در زمینهٔ تاریک است و این که تضاد تاریکی و روشـنی را بـا نهـایت دقـت رعـایت کـرده اسـت. او هرگاه مـی‌خواسـت رنـگ زرد درخشـانی را نشان دهد، آن‌را در میان گـروهی از رنـگ‌هـای کـم‌رنگ قرار می‌داد و چنان‌چه از قرمز اشـباع نیـز اسـتفاده می‌کرد، آن را در میان رنگ‌های تیره به‌کار می‌برد، زیرا قرمز در کنار رنگ‌های روشن، جلوهٔ چندانی ندارد.

* * *

اخـتلاف و تـنوع روشـنی رنگ‌ها برای هنرمندان بافنده نیز دشواری‌هایی ایجاد می‌کند. معمولاً هر طرح پارچه باید لااقل با چهـار رنگ یا بیش‌تر طرح و نقش شود. رنگ‌های هر مجموعه بـاید هماهنگ و موزون باشند. با جابه‌جا کردن طرح، رنگ‌های پارچـه باید تضادهای یکنواخت به‌وجود آورند. اگر در ترکیبی آبـی درخشـان و خـالص وجـود داشته باشد و از سایر رنگ‌ها شـش یـا هشـت نمونه آمده باشد، باید همهٔ رنگ‌ها درخششی هـم سـطح آبـی داشته باشند. اگر به جای آبی، نارنجی به میان آیـد، نـارنجی خـالص بـا روشـنی بیش‌تر از آبی، کمی بیش‌تر مـتمایل بـه سـفید است، بنابراین از سایر رنگ‌ها با همان درجهٔ روشـنی اسـتفاده مـی‌شـود. اگـر نـارنجی با همان تاریکی آبی خـالص بـه‌کـار رود، معمـولاً کمـی بـا سـیاه ترکیب می‌شود و درنـتیجه رنگـی متمایل به قهوه‌ای پدید می‌آید تا هم‌ارتفاع آبی شود.

قرمـز، نـارنجی و زرد در زیـر نـور کـم‌رنگ حالتی خفه و خـاموش دارنـد ولـی آبـی و سـبز، بـا همان نور به‌نظر روشن مـی‌آیـند. رنـگ‌هـا در زیـر نـور روز، دقیـق و واضح به چشم مـی‌آیـند ولـی در زیـر نـور خفیف و در ساعات بین‌الطلوعین، گنگ و نامفهوم‌اند. به‌همین دلیل، رنگ تابلوهای داخل کلیساها

شکل ۱۰۷



و فضاهای بسته که دارای نور مصنوعی و ضعیف هستند، غیرواقعی به‌نظر می‌آیند و معمولاً نمود رنگ‌ها در این‌گونه مکان‌ها با اصل رنگ‌های تابلو متفاوت است. باید یادآور شد که در زرد خالص و اشباع، سفید یا سیاه وجود ندارند. این نکته را نقاشان بهتر درک می‌کنند. رنگ‌های نارنجی، قرمز، آبی، بنفش و سبزِ خالص نیز هیچ نشانی از سفید و سیاه در ترکیب خود ندارند. وقتی قرمز با سیاه و سفید ترکیب شده باشد، به‌عنوان رنگی خفه و خاموش محسوب می‌شود که میزان تاریکی و روشنی آن‌ها با مقیاس خاکستری و سیاه و سفید سنجیده می‌شود. **این نکته را همیشه در نظر داشته باشید که هر وقت در مورد رنگ، آزمایش‌هایی انجام می‌دهید یا آن‌ها را با یکدیگر مقایسه می‌کنید، در نور روز باشد.**

* * *

تا این‌جا دانسته شد که مطابقت تاریکی و روشنی رنگ‌ها در رابطه با سیاه و سفید و خاکستری است و در این عمل، رنگین بودن رنگ‌ها در نظر گرفته نمی‌شود، معیار ارزیابی رنگ‌ها انواع خاکستری‌ها است؛ مثلاً زرد خالص و اشباع با تنالیتهٔ شمارهٔ چهار خاکستری برابر است و قرمز با شش و آبی با هشت و الی آخر. هر رنگی می‌تواند درجهٔ تاریکی و روشنی بین سفید و سیاه را طی کند و در هر مرحله ارتفاع مخصوصی داشته باشد.

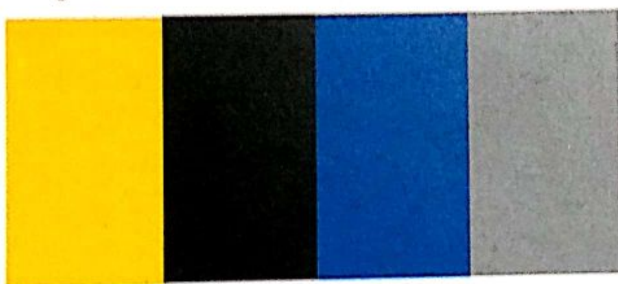
اکنون در چهار تمرین، تضاد تاریک و روشن را دربارهٔ رنگ‌های کروماتیک و آکروماتیک آزمایش می‌کنیم.

شکل ۱۰۸ مجموعه‌ای چهارتایی است: سه رنگ آکروماتیک (سیاه و سفید و خاکستری) و یک رنگ کروماتیک (نارنجی) هر رنگ با درجهٔ ویژهٔ خود درجهٔ تاریکی و روشنی جداگانه‌ای دارد.

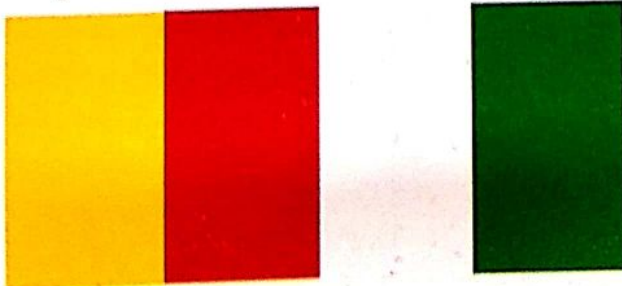
شکل ۱۰۸



شکل ۱۰۹



شکل ۱۱۰



شکل ۱۱۱



شکل ۱۰۹ مجموعه‌ای چهارتایی است: سیاه و خاکستری و دو رنگ کروماتیک زرد و آبی. آبی و سیاه از لحاظ تاریکی تقریباً به هم نزدیک‌اند. زرد و خاکستری نیز تقریباً در یک ارتفاع رنگی قرار دارند. در این‌جا دو درجهٔ تنالیته موجود است.

تصویر ۱۱۰ مجموعه‌ای چهارتایی از رنگ‌های سبز، سفید، قرمز و زرد است. قرمز با سبز دارای یک ارتفاع رنگی است و زرد خیلی روشن‌تر از هر دو؛ و بالأخره سفید که در درجهٔ صفر از لحاظ تاریکی قرار گرفته است. در این‌جا، سه درجهٔ تنالیتهٔ محسوس است.

تصویر ۱۱۱ مجموعه‌ای شش‌تایی از رنگ‌های کروماتیک و آکروماتیک است؛ یعنی سیاه و سفید و زرد، دو نوع نارنجی و قرمز که از لحاظ تضاد کمیت نیز مورد توجه‌اند.

زرد در شرایطی ویژه می‌تواند نقش و نمود سفید خاموشی را داشته باشد و نارنجی حالت رنگ زرد خاموش و قرمز هم در شرایطی نمود رنگ نارنجی تیره را به خود می‌گیرد. زرد سبز نیز می‌تواند جلوهٔ زرد تیره را داشته باشد. قرمز ارغوانی هم گاهی در شرایط خاص و با قرار گرفتن در میان رنگ‌های ویژه‌ای به بنفش متمایل می‌شود. این تمرین نمونه خوبی برای نشان دادن تأثیر و تأثرات رنگ‌ها از یکدیگر و تغییر و تحول آن‌ها در مجاورت رنگ‌های گوناگون است.

در تصویر ۱۱۲، مطابقت رنگ‌های تاریک و روشن در ترکیبی افقی و عمودی نشان داده شده است. این ترکیب که با توجه به تضاد تاریک و روشن ایجاد شده، دارای تعدادی درجهٔ رنگی است. ممکن است ترکیبات رنگی شامل دو یا سه یا چهار درجهٔ تنالیتهٔ رنگی باشند که معمولاً به نام دو یا سه یا چهار پلان و گروه رنگی نامیده می‌شوند. هر پلان رنگ شامل تعدادی درجهٔ رنگی است و هر گروه نیز با گروه دیگر کمی متفاوت است. شناخت رنگ‌های گوناگون با درجات یکسان بسیار مهم است. بدون توجه به نظم ـ که لازم است در بین گروه‌های هم‌پایهٔ رنگی موجود باشد ـ نمی‌توان اثر رنگی دلپسند به‌وجود آورد.

بزرگ‌ترین اصلی که باید در کار ترکیب پلان‌های رنگی و سطوح مختلف رنگ بدان توجه داشت، انتخاب رنگ‌های متناسب با یکدیگر است. این تناسب مانع از نامطبوعی و عدم تأثیر عمیق اثر هنری می‌شود. رعایت پرسپکتیو رنگ درجهٔ شدت رنگ‌های هر پلان رنگی را متناسب می‌سازد. در این باب، سه مرحله وجود دارد: پلان اول و جلو، پلان دوم و میانه و پلان آخر یا زمینه. در پلان اول، ممکن است فیگورهای اصلی قرار نگیرند و نکتهٔ تصویری مهمی مطرح نشود؛ اما در پلان میانه، نکات مهم و فیگورهای اصلی قرار می‌گیرند. در پلان آخر یا زمینه، سطوح و رنگ‌ها باید طوری باشند که جلوهٔ موضوعات پلان میانه را بیش‌تر کنند.

برخی از تابلوهای ضمیمهٔ این کتاب، نمونه‌های خوبی از رعایت این تناسب هستند. از جمله: ***کاتدرال در مه***، اثر **مونه** و ***پیانیست***، اثر **هانری ماتیس** که فقط دارای یک پلان هستند؛ تابلوهای ***لیموها و نارنج‌ها و گل رز***، اثر **زور بارن**، ***گیتار روی شومینه***، اثر **پیکاسو** و ***سلیمان و ملکهٔ سبا*** اثر **فرانسسکو** دارای دو پلان هستند؛ و در پایان، تابلوهای ***کوهستان سن ویکتور***، اثر **سزان** و ***منظرهٔ سقوط ایکار***، اثر **بروگل** که دارای سه پلان رنگی هستند.

مسئلهٔ تضاد تاریک و روشن در نمونه‌هایی از آثار استادان نقاشی به وضوح آشکار است.

* * *

شکل ۱۱۲



لیموها و نارنج‌ها و گل رُز، اثر: **فرانسسکو زور بارن** (۱۵۹۸ ـ ۱٦٦۸) فلورانس (شکل ۱۱۳).

تمام ترکیب‌هایی که با توجه به ویژگی‌های تاریک و روشن رنگ‌ها ایجاد می‌شود، زمینه را برای شکل‌آفرینی‌های تجسمی و فضاسازی ایجاد می‌کند. نقاشان باید به این خصوصیات رنگی توجه کافی داشته باشند. از ویژگی‌های این تابلو، رنگ‌های محدود آن است. افزون بر این، تضاد تاریک و روشن نیز در آن مطرح است. عدم وجود رنگ‌مایه‌های متنوع کروماتیک، به آن هویتی مشخص داده است. از ویژگی‌های دیگر، تقسیم‌بندی هندسی سطح تابلو است که براساس دو پلان تنظیم شده است. در این تقسیم‌بندی تضاد تاریک و روشن نقش مهمی دارد.

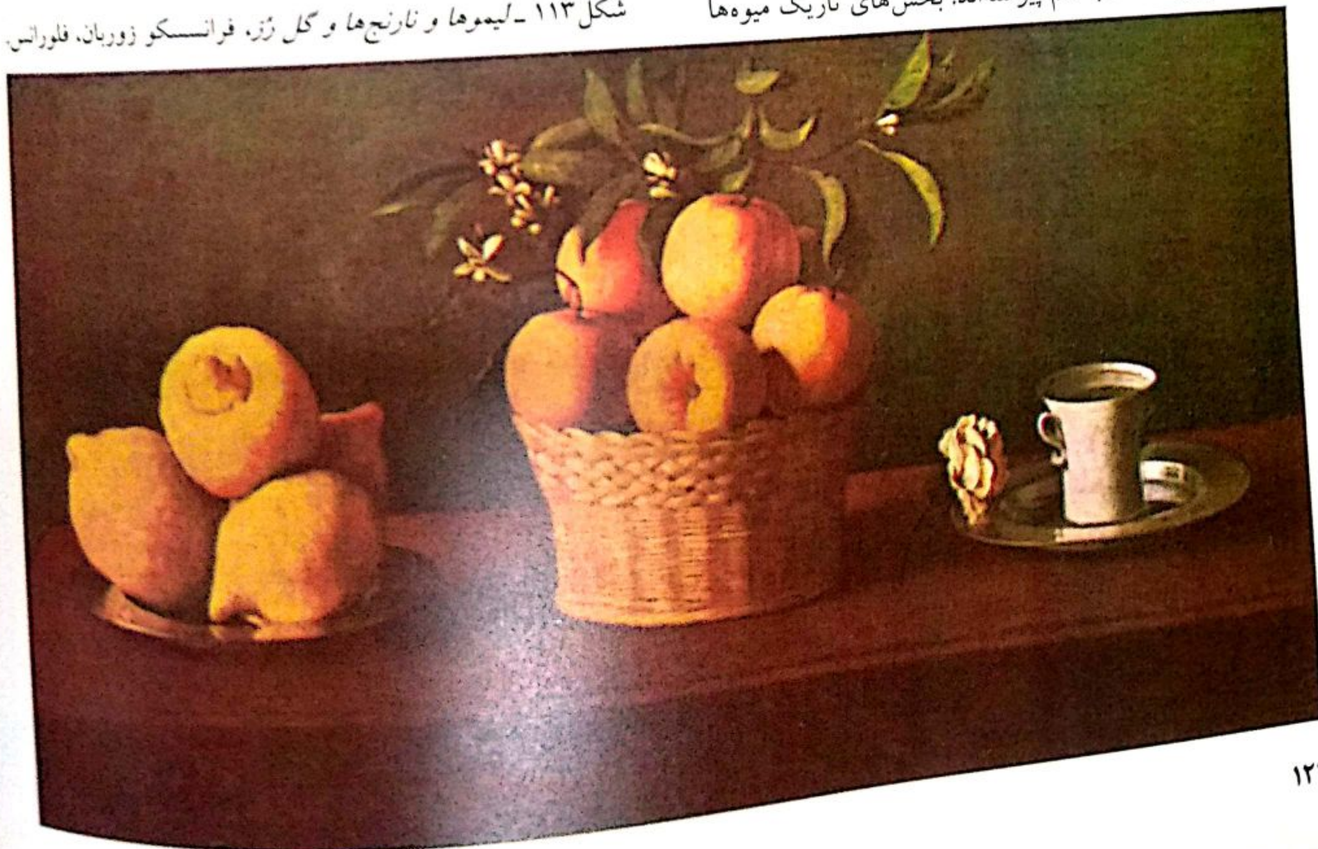
قسمت‌های روشن تابلو شامل نارنج‌ها و لیموها و گل رُز و قسمتی از سبد و بشقاب و فنجان است که با بخشی از میز ـ که روشن‌تر است ـ به هم پیوسته‌اند. بخش‌های تاریک میوه‌ها و سبد با زمینهٔ پشت ارتباط یافته با یکدیگر زمینهٔ تابلو را تشکیل می‌دهند. در مجموع، به علت عدم تنوع سایه‌روشن‌های شدید و رنگ‌های متنوع و تند، تابلو آرام و بی‌تحرک است.

زور بارن در همهٔ آثار خود، به‌ویژه آن‌ها که از فیگور استفاده کرده، تضاد تاریک و روشن را ایجاد کرده است و از این نظر آثار او دارای شخصیت هنری آشنا و شناخته شده‌ای هستند.

* * *

مردی با کلاه‌خود طلایی، اثر: **رامبراند برلین**، موزهٔ کیزر فردریک (شکل ۱۱٤).

رامبراند در این نقاشی، تضاد تاریک و روشن را با استفاده نشان داده است؛ از جمله کلاه‌خود که با تنالیته‌های گرم و از قدرت رنگ‌های هم‌خانواده و کروماتیک، به گونه‌ای شایسته روشن زرد و نارنجی و سایه‌هایی متمایل به سبز خاکستری‌تیره



شکل ۱۱۳ ـ *لیموها و نارنج‌ها و گل رُز*، فرانسسکو زورباران، فلورانس.

کشیده شده است. در قسمت روشن کلاه‌خود نیز رنگ‌های روشن خشن که با جرم زیاد تشدید شده، جنسیت کلاه‌خود را نشان می‌دهند و سبب می‌شوند رنگ‌مایه‌های کلاه‌خود برجسته شود و به جلو حرکت کند.

صورت مرد با رنگ‌های آرام‌تر و متوسط در تاریکی قرار گرفته‌است و نسبت به رنگ‌های کلاه‌خود جلوهٔ کم‌تری دارد. رنگ‌مایه‌های سرد و گرم ملایم بدون تنوع زیاد به‌کار رفتند، در حالی که تنوع رنگ‌های تاریک و روشن فراوان است.

بدن در عمق فرو رفته و درعین حال به‌نظر می‌آید که زنده است و قلبش می‌تپد. ریتم خطوط تیرهٔ روی لباس مرد به‌گونه‌ای است که همراه با قسمت‌های روشن‌تر، باعث جلوهٔ بیش‌تر سر مرد شده‌اند. اگر بیننده چشم خود را کمی ببندد و آن‌گاه به تابلو خیره شود، اهمیت رنگ‌های درخشان سر و حالت بی‌نظیر آن را کشف می‌کند. تضاد تاریک و روشنَ نکتهٔ مهم رنگی این تابلو است که این نیز از ویژگی‌های همهٔ آثار رامبراند است.

از جملهٔ آثار دیگر رامبراند تابلوی معروف *پایین آوردن مسیح(ع) از صلیب* است که این تابلو در موزهٔ پیناکوتک مونیخ نگهداری می‌شود. در این تابلو، هیکل مسیح در تاریکی شب می‌درخشد. روشنی بدن و پارچهٔ کفن اندکی مایل به آبی خاکستری است. رنگ‌های روشن اصلی رنگ‌های زرد مایه با بخش‌های تابلو فضای اعجاب برانگیزی به‌وجود آورده است.

* * *

گیتار روی بخاری دیواری، اثر: **پابلو پیکاسو** (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) (شکل ۱۱۵).

در ابتدای سدهٔ بیستم، دریچه‌های تازه‌ای در جهان علم و فلسفه گشوده شد و نقاشان جوان نیز تصویرهای تازه‌ای در جهان هنر به‌وجود آوردند.

سزان در۱۹۰۶، در حالی‌که پیشگام انقلابی جدید در نقاشی بود از دنیا رفت. وی عقاید تازه‌ای داشت. پابلو پیکاسو، جرج براک و ژان گری نیز سه شخصیت مهم نقاشی مدرن هستند که کوبیسم را کشف و آن‌را به جهانیان معرفی کردند. آنان مفاهیم تازه‌ای در مورد فرم‌های هندسی در هنر نقاشی مطرح کردند و تعدد شکل‌ها را با مربع و مثلث و دایره مصوّر ساختند.

این نقاشان رنگ‌های پرمایهٔ طیف رنگی سزان را به رنگ‌های سیاه و سفید و خاکستری و آبی و قهوه‌ای تعدیل کردند و به تضاد تاریکی و روشنایی اهمیت بیش‌تری دادند و اشکال ساده و تصاویر مسطح را رنگ‌های آرام و متنوع شکل دادند. سطوح تابلو به فرم‌هایی تبدیل شد که به‌نظر برجسته می‌آیند. موضوع هم به اشکال ساده و معمولی محدود شد. آلات و ادوات موسیقی با فرم‌های زیبای خود موضوع اصلی نقاشی قرار گرفت. منسوجات، پارچه‌ها، کاغذ دیواری، روزنامه، نمونهٔ حروف مشبک، علائم و الفبای چاپی به‌عنوان نقوش در کارها به‌کار رفت. اشکال و اشیا شکل طبیعی و ساختمان واقعی و مستقل خود را داشتند و در حالت‌های موزون ولی خلاصه با شکلی هندسی ترکیب می‌شدند و معمولاً تصاویر به طرف اشکال غیرتصویری و آبستره متمایل می‌شدند. مثلاً، در کمپوزیسیون تابلوهای نقاشان کوبیست، شکل واقعی اشیا فراموش شد، زیرا شکل و فرم تنها واسطه‌ای برای بیرون کشیدن فرم‌های هندسی مورد نیاز کمپوزیسیون نقاشی بودند. با توجه به‌همین اصل بود که پیکاسو تابلوی *گیتار روی بخاری دیواری* را به‌وجود آورد. فرم ظاهری بخاری دیواری و گیتار چیزی نیست جز وسیله‌ای برای پیدا کردن فرم‌ها و سطح‌های مورد نظر. نمود آبسترهٔ تابلو نیز با رنگ سیاه و سفید شدت یافته است.

تاریکی و روشنی تابلو در دو پلان دسته‌بندی شده است. سطوح روشن از میان سطوح تاریک می‌درخشند و تضاد تاریک و روشن شدیدی دارند. شدت قرمز قهوه‌ای زمینه در اثر هم‌جواری با آبی تیره بیش‌تر شده، رو به عمق می‌رود. سطوح کوچک نارنجیِ در مجاورت قهوه‌ای جان گرفته است و نقاط سیاه و سفید در قسمت راست تصویر سایه‌ای دارد که از روشنی به تاریکی می‌رود. سطح سفید کوچکی در سمت چپ تابلو و نقطهٔ سفید در روی رنگ نارنجی گیتار، تضاد نسبت را پدید می‌آورند.

فرم‌های‌آبستره و فرم‌های‌واقعی این‌تابلو در تقابل یکدیگرند که این تقابل به اثر بیان تجسمی فوق‌العاده‌ای داده است.



شکل ۱۱٤ ـ مردی با
کلاه‌خود طلایی، رامبراند.



شکل ۱۱۵ ـ *گیتار و بخاری دیواری*، پابلو پیکاسو.

تضاد سرد و گرم

به‌نظر عجیب می‌آید که انسان از مشاهدهٔ رنگ‌ها میزانی از حرارت را حس کند. این احساسی غریزی در وجود بشر نهفته است و او را قادر می‌سازد تا سردی و گرمی را به کمک رنگ‌ها احساس کند. در هر حال، تجربه ثابت کرده است که انسان می‌تواند به کمک احساسش تا هفت درجه گرما یا سرما را در محل کارش حس کند. انسان با دیدن آبی یا سبز سردی، و با دیدن قرمز یا نارنجی گرما را حس می‌کند. در کارگاهی به‌رنگ آبی یا سبز دارای پانزده درجه حرارت، سردی احساس می‌شود و در کارگاه دیگر که به‌رنگ قرمز یا نارنجی رنگ‌آمیزی شده باشد و یازده تا سیزده درجه حرارت دارد، سرما احساس می‌شود. بنابراین، معلوم می‌شود که سبز و آبی حرارت را پایین می‌آورند و قرمز و نارنجی گرما را بیش‌تر می‌کنند و محرک هستند. حیوانات هم همین غرایز را دارند و تحت تأثیر سردی و گرمی رنگ‌ها قرار می‌گیرند و تحریک می‌شوند. اگر اصطبل اسب‌های مسابقه را در دو قسمت جداگانه رنگ‌آمیزی کنیم ـ یکی را به‌رنگ آبی و دیگری قرمز ـ خواهیم دید که اسب‌ها پس از انجام مسابقه در اصطبل آبی زودتر آرام می‌شوند تا در اصطبل قرمز. در محیط قرمز، اسب‌ها مدت بیش‌تری گرم و بی‌قرار هستند. در ضمن، در اصطبل آبی مگس وجود ندارد، در حالی که در اصطبل قرمز مگس‌ها فراوان هستند.

هر دو تجربه این‌نتیجه را به‌دست می‌دهد که احساس تضاد سردی‌وگرمی ـ یا به‌سخن دیگر سرماوگرما ـ بستگی به‌عوامل درونی و ذهنی دارد. ویژگی کاربردی سردی و گرمی رنگ‌ها در این است که برای درمان برخی بیماری‌ها در بیمارستان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و نتیجهٔ خوبی داشته است.

اکنون بار دیگر به دایرهٔ رنگ برمی‌گردیم. دیدیم که **زرد روشن‌ترین و بنفش تاریک‌ترین رنگ** دایرهٔ رنگی هستند. این دو رنگ عجیب‌ترین تضاد سیاهی و سفیدی را دارند که در امتداد قطر دایره و روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و دو رنگ مکمل هستند. **قرمز و نارنجی** هم در مقابل **آبی و سبز** هستند و دو قطب متقابل سرد و گرم را تشکیل می‌دهند و تضاد شدیدی را ایجاد می‌کنند. قرمز و نارنجی وقتی در مجاور هم قرار گیرند، بالاترین درجهٔ گرما را نمایش می‌دهند و **سبز و آبی هم در کنار هم سردترین رنگ‌ها هستند.** تمام این رنگ‌ها، مانند **زرد، زرد نارنجی، نارنجی، قرمز نارنجی، قرمز، قرمزِ بنفش (ارغوانی) به گرمی متمایل‌اند** و به‌طور کلی از **خانوادهٔ رنگ‌های گرم** به شمار می‌آیند. رنگ‌هایی مانند **زرد سبز، سبز، سبز آبی، آبی، آبی بنفش و بنفش** از **رنگ‌های سرد** هستند. البتهِ باید یادآور شد که این شیوه‌های طبقه‌بندی رنگ‌ها منحرف‌کننده است. درست مانند این‌که سفید و سیاه را روشن‌ترین و تاریک‌ترین رنگ‌ها بنامیم، در حالی که تمام خاکستری‌ها نسبتاً روشن و تاریک هستند. بنابراین، آبی و سبز و قرمز و نارنجی دو قطب سرد و گرم هستند و به ترتیب تقدم و تأخر قرار می‌گیرند، اما رنگ‌هایی که در میان این دوقوس دایرهٔ رنگ قرار دارند، ممکن است گاهی سرد و گاهی گرم باشند. اکنون می‌توانیم کاراکتر رنگ‌های سرد و گرم را به نحو دیگری بیان کنیم:

گرم	سرد
آفتاب	سایه
مات	شفاف
محرّک	مُسکّن
وافر ـ فراوان	نادر
زمینی	هوایی
نزدیک	دور
سنگین	سبک
خشک	نمناک

این حالات و تأثیرات متغیر و متضاد، معانی و مفاهیمی دارند که تضاد سردی و گرمی را نشان می‌دهند و ممکن است برای بیان‌های تصویری گوناگون به‌کار روند.

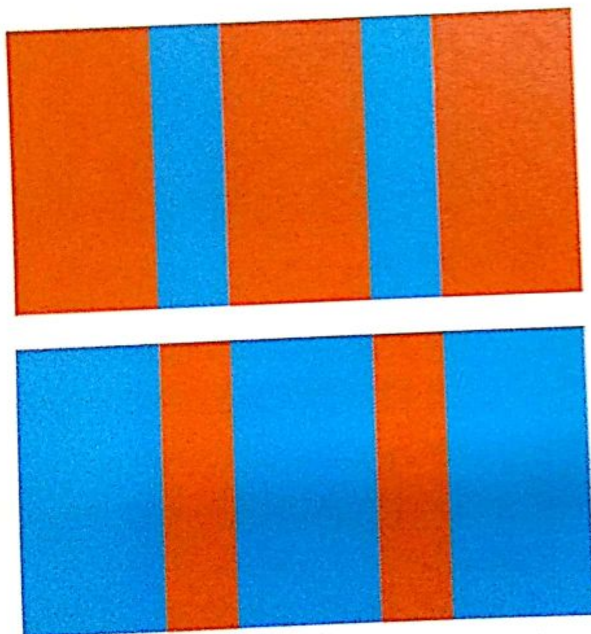
در مناظر و تصویرهایی که فضاهای وسیعی دارند و افق دورتری را نشان می‌دهند، همیشه رنگ‌های سرد به‌کار می‌رود تا عمق و فضای بیش‌تری نشان داده شود. تضاد سردی و گرمی ویژگی دیگری را هم دربردارد و آن نزدیک و دوری است با این تضاد، فاصله را نشان می‌دهند و برای نمایش پرسپکتیو و فضا از آن استفاده می‌کنند.

در تمرینات مربوط به تضاد تاریک و روشن، تضادهای سرد و گرم و تضاد کیفیت نیز وجود دارد، اما در آن‌ها تضاد تاریک و روشن برتری دارد. برای دستیابی بهتر به تضادهای رنگی باید سایر تضادها یا درجات بعدی را نیز در نظر گرفت.

برای تمرینات مربوط به تضادهای سرد و گرم، به‌طور کلی از تضاد تاریک و روشن بهره‌ای نمی‌گیریم و از تمام رنگ‌ها با درجهٔ روشنی یا تاریکی یکسان استفاده می‌کنیم.

در شکل ۱۱۵، تضاد سردی و گرمی در دو قطب متضاد ترسیم شده و نارنجی قرمز در مقابل آبی سبز آمده است.

شکل ۱۱۶ همان شکل ۱۱۷ است که سطوح رنگی آن تنها از نظر رنگ جابه‌جا شده است.



شکل ۱۱۶
شکل ۱۱۷

شکل ۱۱۸ بنفش را نشان می‌دهد که از یک سو به آبی و از سوی دیگر به ارغوانی متمایل است. آبی روبه عقب می‌رود و ارغوانی ـ که در سمت چپ قرار دارد ـ جلوتر به‌نظر می‌آید. در ضمن، بنفش در این مجموعه به گرمی متمایل است.

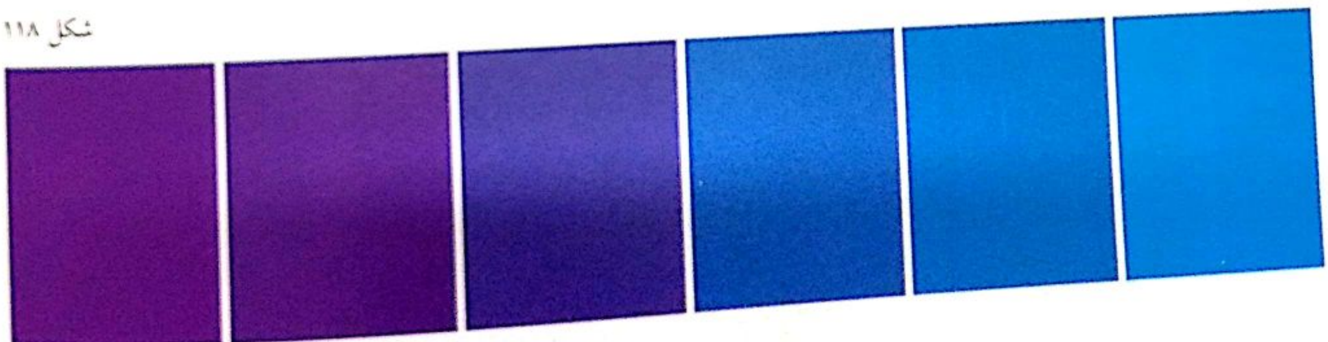
در شکل ۱۱۹، نیز به‌همین ترتیب نارنجی ـ که در سمت راست است ـ به جلو می‌آید و ارغوانی که در سمت چپ است (چون به آبی نزدیک‌تر شده است) به عقب می‌رود. بنابراین، کاملاً روشن است که **رنگ‌های گرم به جلو می‌آیند و رنگ‌های سرد عقب رونده هستند**. همچنین بنفش در این‌جا جلوه‌ای سردتر دارد و به سردی متمایل است.

شکل ۱۲۰ تضاد سردی و گرمی را با تغییرمایه‌های سطوح ـ که از رنگ قرمز نارنجی است ـ نشان می‌دهد. در شکل ۱۲۱، تضاد سردی و گرمی در محیطی سرد نشان داده شده است. سبز گرم‌تر از آبی است و از یک گرمی نسبی برخوردار است.

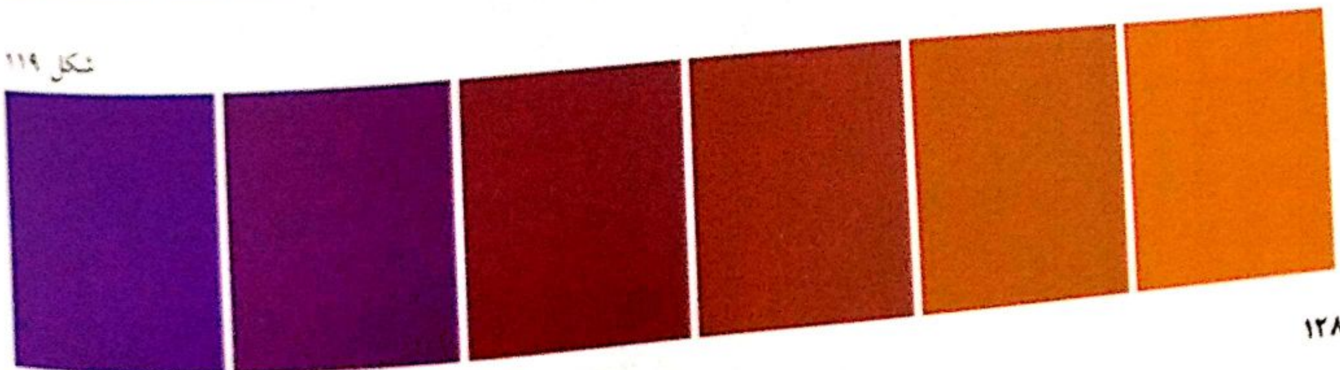
در شکل‌های ۱۲۰ و ۱۲۱، تغییرمایه‌های رنگی را در سطوح مختلف با درجه‌بندی رنگ‌های سرد و گرم نشان می‌دهد. کمپوزیسیون شطرنجی شکل ۱۲۲ هم به نحو بسیار روشنی تضاد سردی و گرمی را می‌نمایاند. این تغییرمایه‌های رنگی تضاد سرد و گرم را به شرطی به خوبی نشان می‌دهند که تضاد تیره و روشن وجود نداشته باشد. اختلاف رنگ‌ها نباید از چهار شماره رنگ‌های همسایهٔ دایرهٔ رنگی بگذرد (مانند شکل‌های ۱۲۰ و ۱۲۱).

هرگاه بخواهیم دو مجموعهٔ رنگی متضاد سرد و گرم را در برابر هم قرار دهیم، بهتر است از رنگ‌هایی که آرام آرام تغییر شکل می‌دهند و از یک خانواده‌اند، استفاده کنیم. مثلاً از رنگ‌های آبیِ سبز، آبی، آبیِ بنفش، بنفش، بنفشِ قرمز، قرمز و قرمزِ نارنجی استفاده می‌کنیم یا می‌توانیم یک در میان از رنگ‌های فوق انتخاب کنیم تا تغییرمایه‌های رنگی حالت یکنواخت خود را حفظ کنند. در این‌گونه آزمایش‌ها، اگر از رنگ‌های هم ارتفاع استفاده شود، نتیجه بهتر است. زیرا اگر

شکل ۱۱۸



شکل ۱۱۹

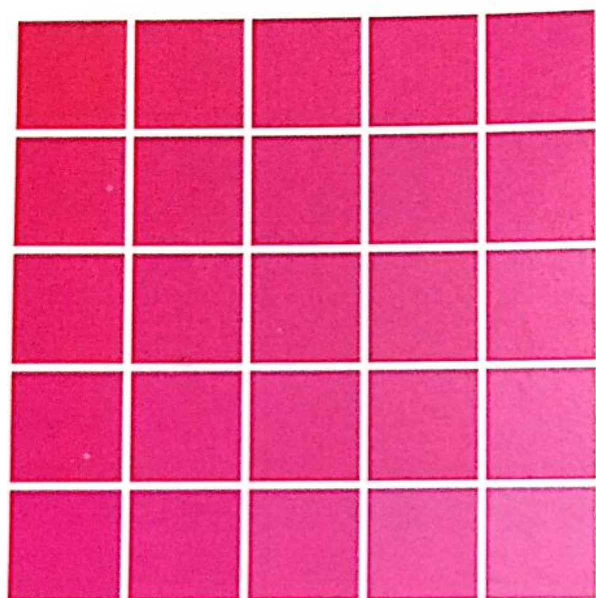


علاوه بر تضاد سردی و گرمی، تضاد تاریک و روشن شدید نیز وجود داشته باشد، توجه به سردی و گرمی رنگ‌ها کم‌تر می‌شود.

در شکل‌های ۱۲۰ و ۱۲۱، تغییرمایه‌های آرام رنگ‌ها به‌صورتی شطرنجی است و با توجه به تضاد رنگ‌های سرد و گرم رنگ‌آمیزی شده‌اند و با رعایت همان اصول در شکل شطرنجی ۱۲۰، رنگ‌های سرد و گرم آمده است. بعد از انجام تمرینات مقدماتی، اکنون با استفاده از فرم‌های آزادتر، تمریناتی انجام می‌دهیم. از جمله می‌توانیم گونهٔ ساده شدهٔ فرم‌های طبیعی را در ترکیبی شطرنجی رنگ‌آمیزی کنیم.

* * *

شکل ۱۲۳ کره اسبی را نشان می‌دهد که نمایشی ترکیبی از رنگ‌های سرد و گرم است. هیکل متحرک این حیوان به وسیلهٔ رنگ‌های قرمز، قرمزِ نارنجی و قرمزِ بنفش نشان داده شده است و بر روی زمینه‌ای که رنگ‌های سرد و گرم را با هم دارد، قرارگرفته است. زمینه از رنگ‌های زردِ سبز و سبز، سبزِ آبی ترکیب شده است.



شکل ۱۲۰

شکل ۱۲۱

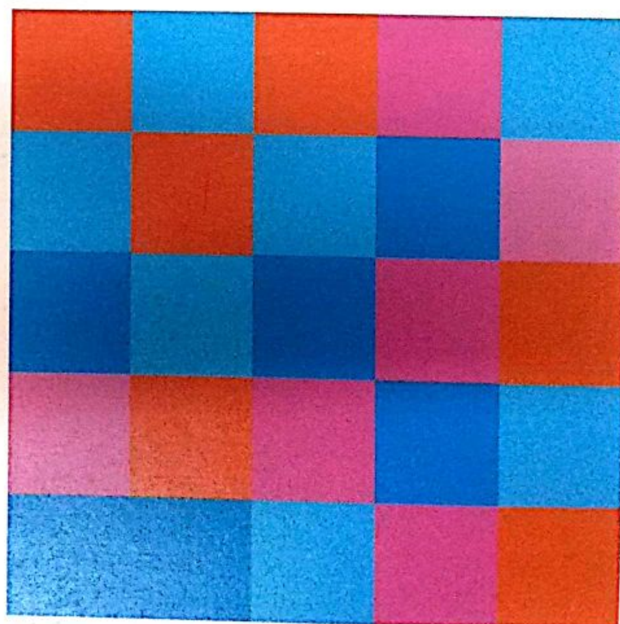


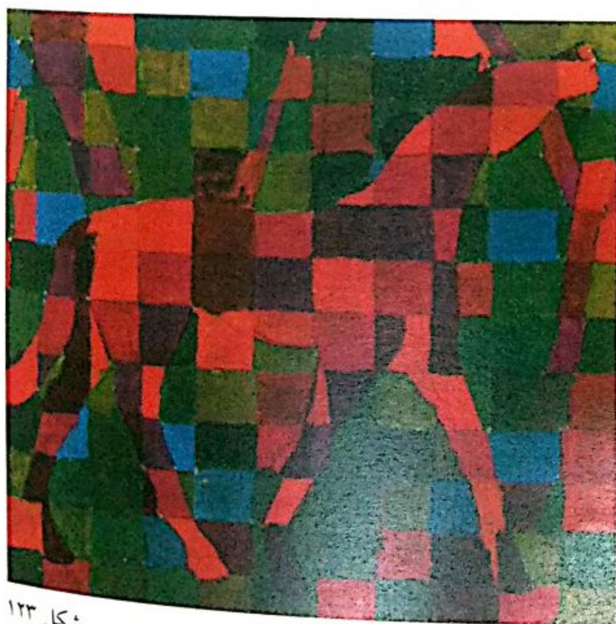
تابلوی حضرت مریم(ع) و مسیح کودک، ویترای کلیسای شارتر در فرانسه، سده ۱۲ (شکل ۱۲٤).

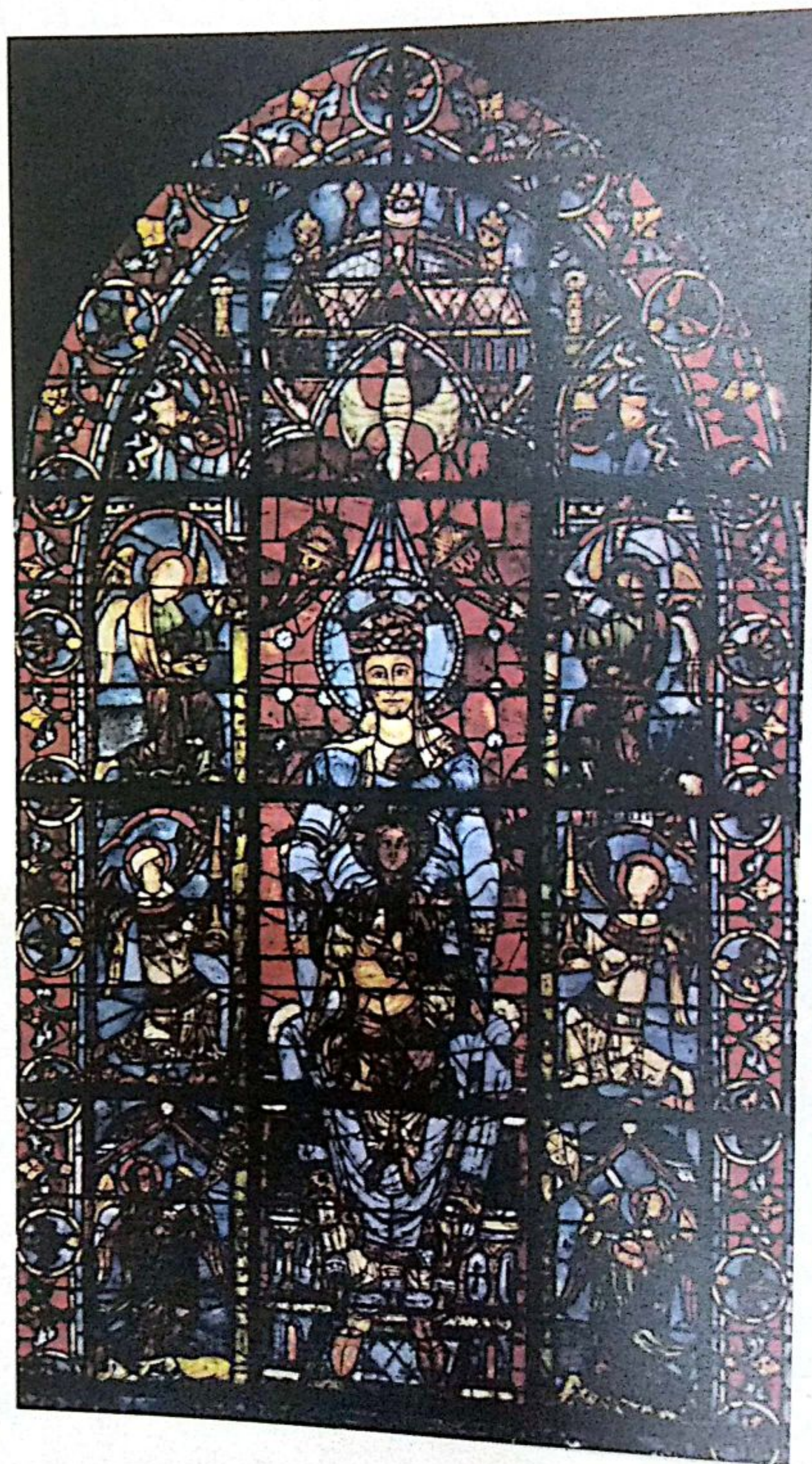
این پنجرهٔ رنگی از ویتراهای قدیمی فرانسه در کلیسای شارتر است که در اثر آتش‌سوزی سال ۱۱۹٤ دچار حریق شد و آسیب دید. اکنون نیز در راهروی جنوبی کلیسا قرار دارد.

وقتی راهب بزرگ کلیسای سن‌دنی در نزدیکی پاریس برای نخستین بار شیشه‌های رنگین را در سدهٔ دوازده نصب کرد، چنین گفت: «... احساس مادی بشر می‌تواند به چیزی ماورای ماده هدایت شود.» این پنجرهٔ درخشان رنگین، دارای شکوه اسرارآمیزی است که آدمی را به روحانیتی عالی‌تر هدایت می‌کند. در این پنجره، مادر مقدس ـ حضرت مریم(ع)ـ لباس آبی یخی رنگی به تن دارد که در روی تختی بلند نشسته است و بچه‌ای ـ حضرت مسیح(ع) ـ را در بغل گرفته، کاملاً در وسط قرار دارد. در این ویترای، فیگور حالتی سمبلیک دارد که معمولاً در اکثر آثار هنری نیز به این نحو به چشم می‌خورد.

لباس آبی مادر روی قرمز نارنجی زمینه قرار گرفته است. رنگ سرد آبی با زمینهٔ گرم قرمز، آرامش و روحانیت او را القا می‌کند که مانند ستاره‌ای می‌درخشد و زندگانی را نوید می‌دهد. امروزه علم ثابت کرده است که ستارگان آبی جوان‌تر از ستارگان قرمز هستند. مادر مقدس بچه را ـ که او را فرزند خدا می‌نامند و لباسی به رنگ قرمز پوشیده است ـ در بازوانش گرفته است. فرشته‌های اطراف در حالی که از نظر رنگی با توجه به تضاد سرد و گرم معرفی شده‌اند، هر یک وظیفه‌ای را به‌عهده دارند. تقریباً تمام جزئیات تابلو با رنگ‌های متضاد سرد و گرم رنگ‌آمیزی شده است. این پنجره هنگام تابش خورشید نورانی و رنگارنگ می‌شود و با تغییر زاویهٔ تابش خورشید، رنگ‌های آن تغییر می‌کند و در هر ساعتی از روز به یک رنگ درمی‌آید. نقاشی‌های روی این شیشه‌های رنگین سبب شده است تا شیشه‌ها به آثار گران‌بها و پرارزش تبدیل شوند.


شکل ۱۲۲


شکل ۱۲۳



شکل ۱۲٤ ـ حضرت مریم و
مسیح کودک، کلیسای شارتر.



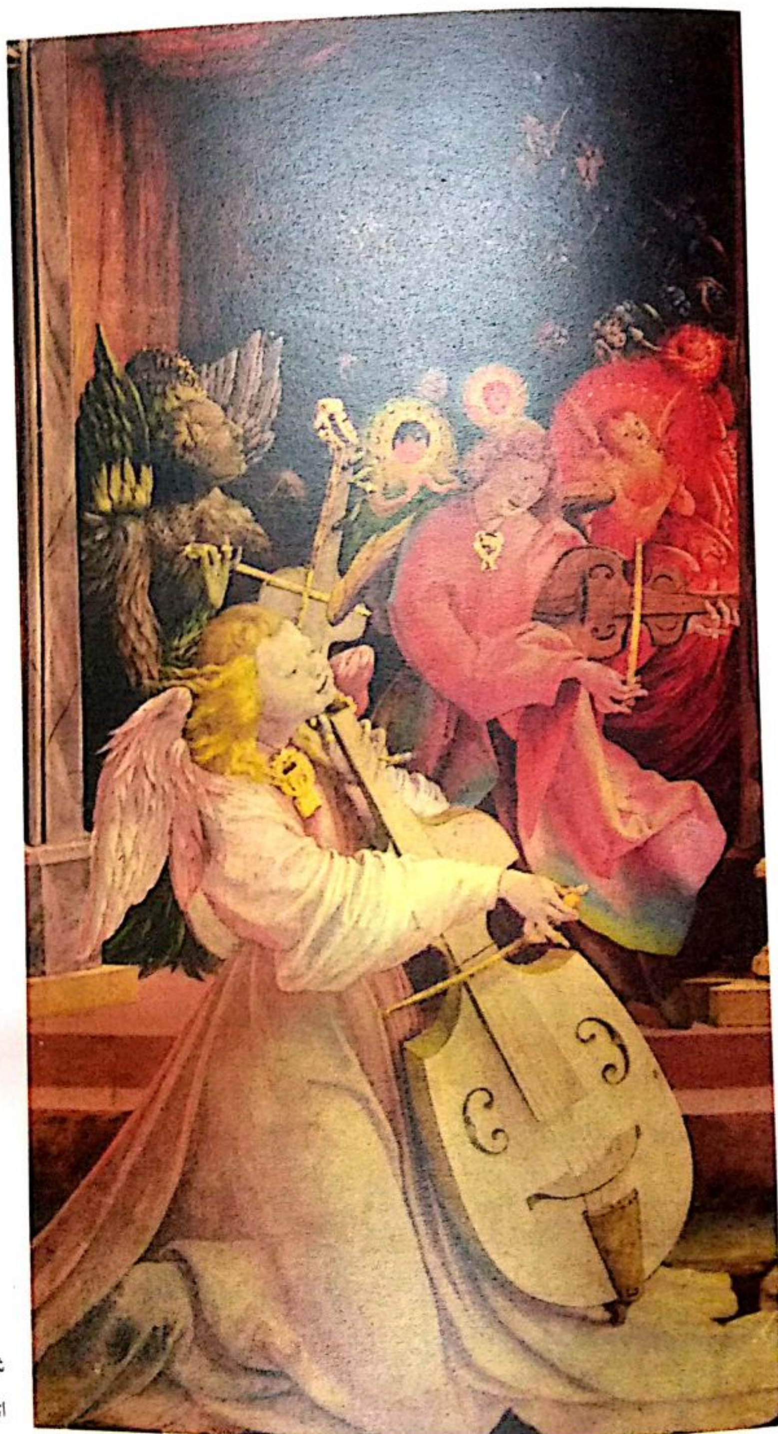
تابلوی *کنسرت فرشتگان*، اثر: **ماتیاس گرانوالد** (۱۴۷۵/۸۰ـ ۱۵۲۸)، [بخشی از اثر] نمازخانهٔ آیزنهیم در کولمار، موزهٔ آنترلیندن (شکل ۱۲۵).

محراب بزرگ آیزنهیم برای کلیسای آنتونیت در نظرگرفته شده بود. در میان بینندگان مؤمنی که به این کلیسا رفت و آمد داشتند، عده‌ای بیمار نیز بودند. این اثر هنری به بیماران، پیام غم و شادی زندگی و مفهوم آن را می‌داد و در عین حال به ناامیدها امیدواری برای شفا و عافیت می‌بخشید.

گرانوالد برای این محراب تم‌هایی کاملاً متفاوت انتخاب کرد. هیکل‌های ایستادهٔ سن سباستین (St. Sebastien) سن آنتوان (St. Antoine) و گلگوتا (Golgotha) نخستین گروه را تشکیل داده‌اند. تابلوی *بشارت*، *کنسرت فرشتگان*، *مریم و کودک* و *رستاخیز* گروه دوم را ایجاد کرده‌اند و در پایان، پانل‌های دو طرف سن آنتوان و سن پل در طرف چپ و اغوای سن آنتوان در سمت راست گروه سوم را به‌وجود آورده‌اند. تمام این موضوعات و تم‌ها، مجموعهٔ محراب آیزنهیم را تشکیل داده‌اند. در این مجموعه، تابلوی *کنسرت فرشتگان*، بین تابلوی *بشارت* و *مریم و کودک* قرار گرفته است. فرشتگان نوازنده در کلیسای گوتیک مشغول نواختن موزیک هستند تا شادی خود را به مناسبت تولد حضرت مسیح(ع) ابراز دارند. این موجودات آسمانی موسیقی فرا زمینی را اجرا می‌کنند. گرانوالد در این تابلو آن‌چه را که شنیدنی است، عینیّت بخشیده است.

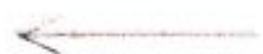
از میان هفت تضاد رنگی، تضاد سرد و گرم بیش از همه گویا و فریبنده است. گرانوالد نمایش نشاط و سرور ناشی از موسیقی آسمانی را با کمک رنگ امکان‌پذیر ساخته است. و انتخاب همین تضاد رنگی است که تابلوی *کنسرت فرشتگان* را همراه با تابلوهای *رستاخیز* و *مریم و کودک* و غیره ممتاز ساخته است. قسمتی از تابلوی *کنسرت فرشتگان* که در کتاب آمده است، از نظر تقسیم فیگورها و مفصل‌بندی تابلو در سه سطح نظم داده شده است. فرشتگانی به رنگ روشن در قسمت جلو قراردارند و در قسمت‌میانه، گروه فرشتگان قرمز نارنجی و در قسمت آخر یا زمینه هیکل‌ها به رنگ سبز، آبی و بنفش رنگ‌آمیزی شده‌اند. فرشتهٔ بزرگی با موهای زرین مشغول نواختن ویولن سل است و با درجات متعدد رنگ‌های سرد و گرم روشن نقاشی شده است و لباسش صورتی روشن و تاریک، با سایه‌های بنفش روشن و زردسبز است و تا اندازه‌ای از تمام رنگ‌های دایرهٔ رنگ استفاده شده است. همهٔ این رنگ‌ها با رنگ‌های پله‌های پشت فیگور به حالت متضاد قرار گرفته است.

ارکستراسیون آسمانی از نقطه‌ای آغاز می‌شود که انگشت فرشته آرشهٔ ویولن را گرفته است. گرانوالد از همین نقطه، درجات رنگ‌های سرد و گرم را با هم پیوند داده است. رنگ‌های روشن دایرهٔ رنگ در این‌جا می‌درخشند و زردسبز، سبزآبی، بنفش، قرمزروشن، قرمزنارنجی و زرد در نهایت قدرت به‌کار برده شده‌اند. این رنگ‌ها در قسمت هالهٔ نورانی و در پشت‌سر فرشتگان به قرمز ارغوانی، سبزآبی و زرد یا سبز تبدیل شده‌اند. در قسمت وسط، نوازنده‌ای با پیراهنی نارنجی، سایهٔ ارغوانی یا سبزآبی دارد که دارای تضاد سرد و گرم است. در قسمت راست تصویر، قرمز قهوه‌ای کم‌کم رو به بالا به قرمز آتشی تبدیل می‌شود که جواب‌گوی رنگ سبز و آبی‌بنفش تصویر است. بدین‌ترتیب، رنگ‌های سرد و گرم در میان تاریکی‌ها، **با هماهنگی و شکوه فراوان، باعث عظمت سرود فرشتگان شده است.**



شکل ۱۲۵ ـ *کنسرت فرشتگان*، گرانوالد [بخشی از اثر] نمازخانهٔ آیزنهیم در کولمار، موزهٔ آنترلیندن.

شکل ۱۲۶ ـ مولن دولا گاله، رنوار، موزهٔ امپرسیونیست‌ها.



تابلوی *مولن دولا گاله*، اثر: **اگوست رنوار**(۱۸۴۱ ـ ۱۹۱۹) موزهٔ امپرسیونیست‌ها، پاریس (شکل ۱۲۶).

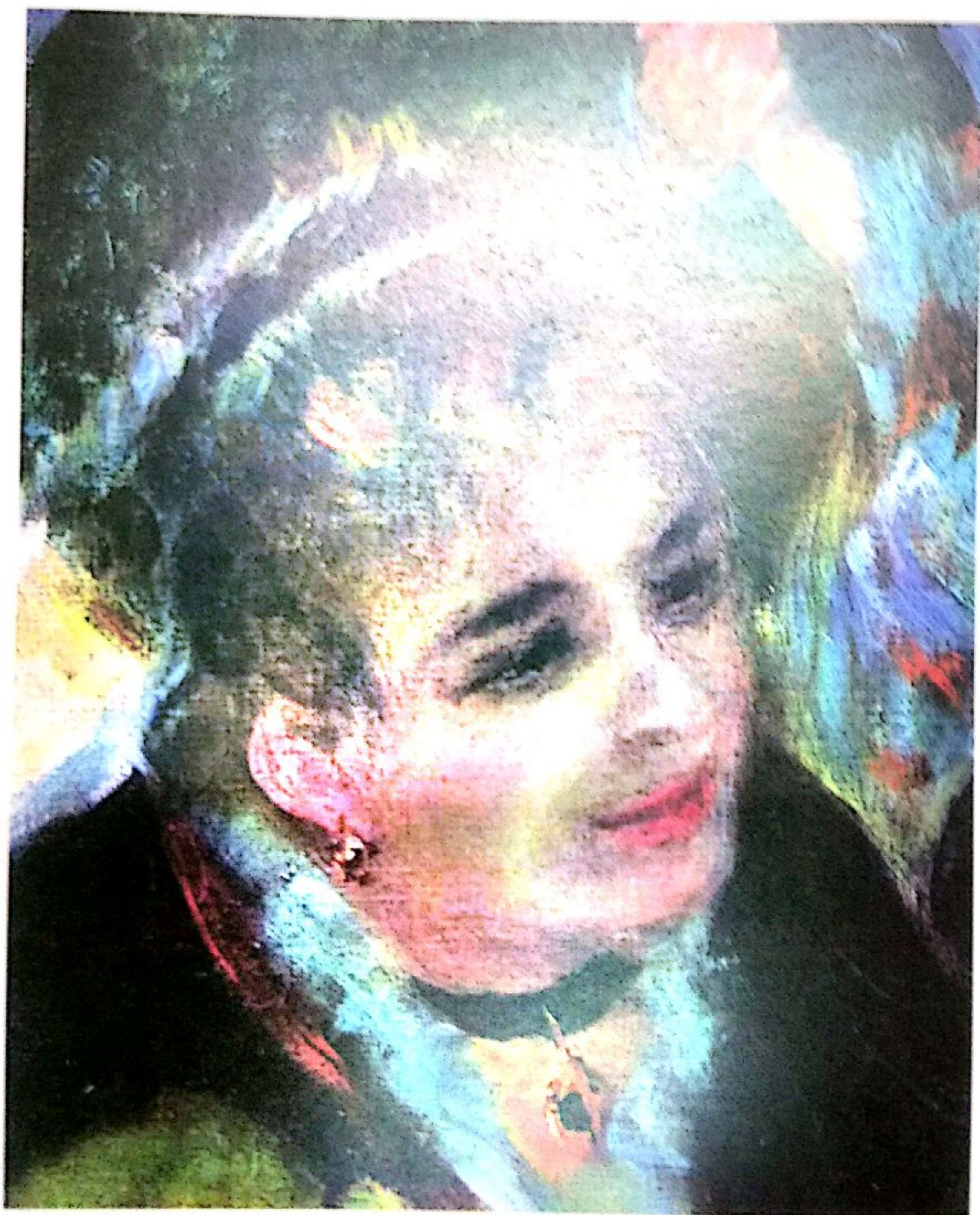
رنوار این تابلو را در ۱۸۷۶، یعنی زمانی که سی‌و پنج ساله بود، کشیده است. موضوع تابلو یکی از جشن‌های ملی فرانسه است. فروشندگان، خیاط‌ها، کارمندان و صنعتگران در هوای آزاد بعدازظهری آفتابی در مونْمارتْرْ (Montmartre) مشغول رقص‌اند. تمام تابلو از رنگ‌های تاریک و روشن آبی، سبز، صورتی، ارغوانی و کمی زرد تشکیل شده‌است. فضای شفاف و روشن، تمام تصویر را پوشانده و رنگ‌ها درخشان‌اند. رنگ‌های موضعی (Les couleurs Locaux) در همه‌جای تابلو پخش است که هماهنگی خاصی ایجاد شده است. این تصویر که قسمت کوچکی از تابلو است، نمونهٔ خوبی برای نشان دادن ویژگی تضاد سرد و گرم است. رنگ‌های آرام و شیرین تابلو فضایی سبک به‌وجود آورده است. رنگ‌های شفاف می‌درخشند و رنگ‌مایه‌های آرام در همه‌جا پخش و درخشان‌اند.

این نقاشی چهره در قسمت مرکزی تابلو قرار گرفته و بدین دلیل انتخاب شده است که امکان نشان دادن تمام سطح تابلو در اندازهٔ اصلی غیرممکن است. در این تصویر، دیدن همهٔ رنگ‌های با نشاط و درخشان که در همه‌جای تابلو حکم‌فرماست، ممکن نیست. چهره از رنگ‌مایه‌های زرد و صورتی تشکیل شده که گاهی تا بنفش روشن نیز توسعه یافته و در یکدیگر تداخل کرده است. در قسمت راست پیشانی، رنگ‌مایهٔ سبز زرد تا بنفش تیره تغییرمایه داده شده است.

رنگ زردسبز در تقابل با آبی سیاه‌رنگ و بنفش تاریک حاشیهٔ کلاه است. موها آبی بنفش و قهوه‌ای بلوطی و قرمز نارنجی است که باعث تقویت رنگ صورتی گوش شده و با سبز روشن گردن در تضاد است.

تن‌پوش تیره، رنگ قرمز بنفش یقه را تقویت کرده است و گوشواره و گردن‌بند او روی پوست زردرنگش می‌درخشد و درخشش آن به‌خاطر تضاد با رنگ سبز کلاه (یعنی رنگ مکملش) است. تغییرمایهٔ رنگ‌های سبز آبی و زرد سبز به روشنی مطابقت زیبای رنگ‌های سرد و گرم را نمایان ساخته است.

سر فیگور می‌درخشد و هیچ‌گونه سایه‌ای ندارد. پیرامون فرم‌ها خط مشخصی وجود ندارد. در همه‌جا رنگ‌ها به نرمی از یک مرز به مرز دیگری وارد شده‌اند. این نکته بیننده را به یاد آثار سزان می‌اندازد. «زمانی که رنگ غنای خود را دارد، فرم هم حد اعلای نمود خود را خواهد داشت.» انسان احساس می‌کند که رنگ‌ها نشاط و سرور خاصی دارند و تضاد رنگ‌های سرد و گرم دارای نوسان و قدرت بیان شدیدی است.

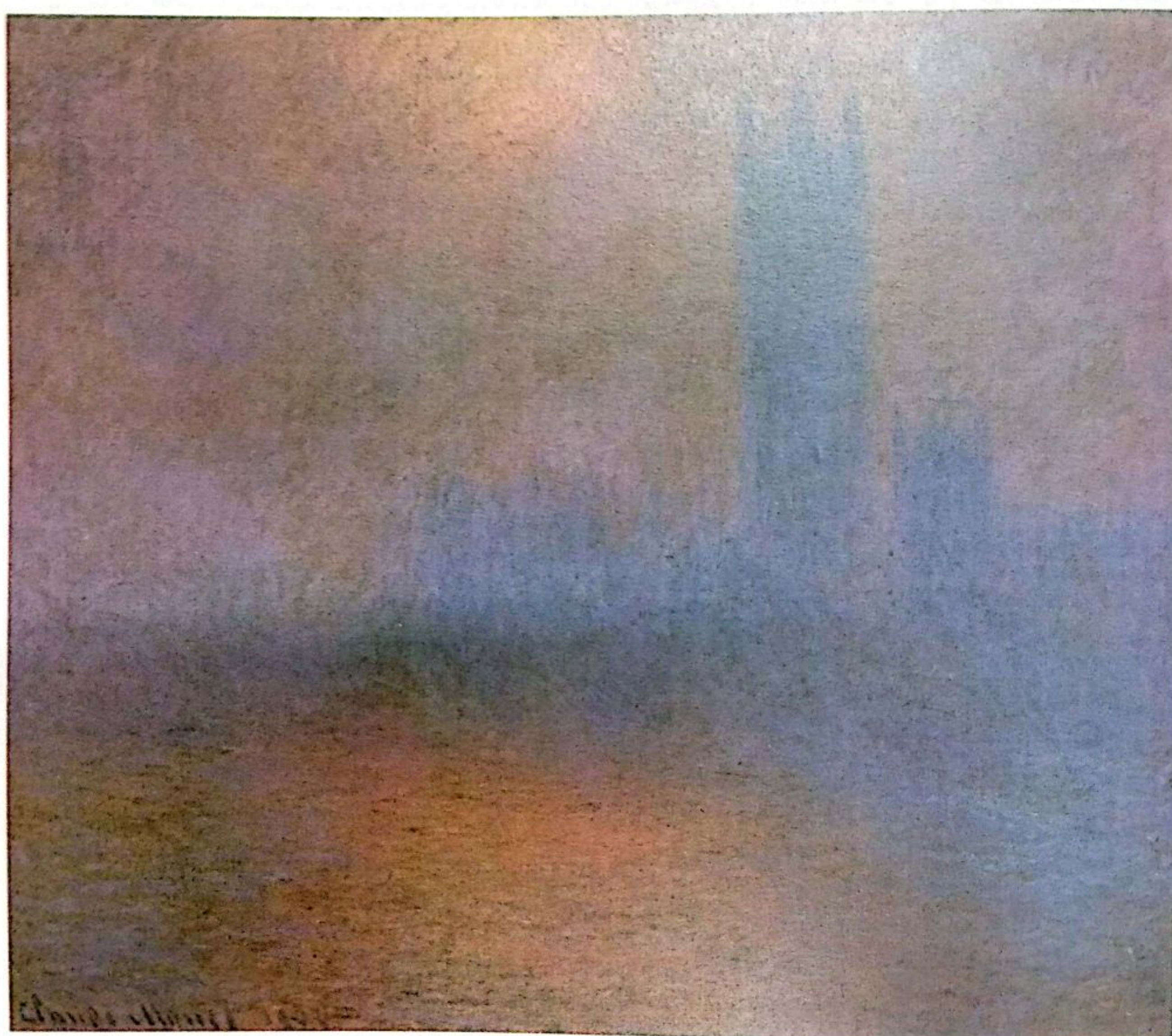


تابلوی ***پارلمان در مه***، اثر: **کلود مونه (۱۸٤۰ ـ ۱۹۲٦)** موزهٔ امپرسیونیست‌ها (ژو دُ پُوم) پاریس (شکل ۱۲۷).

کلود مونه از نقاشان سرشناس امپرسیونیست است که با ترک آتلیه، به نقاشی از طبیعت در هوای آزاد و در نورخورشید روی آورد. موضوعات کار او شامل فصول مختلف سال، ساعات مختلف روز و گذشت زمان با توجه به تغییرات نورخورشید و فضاهای گوناگون مناظر شهرها و چشم‌اندازها بود. مونه در کارهایش به توصیف نور در فضا، مزارع گرم و تجزیه و انکسار نور در ابرها و مه، روشنی‌های شدید روز، آب‌های مواج و شفاف، تابش نور آفتاب بر شاخسار درختان و سایه‌های سبز و آبی پرداخته است.

برای مونه، انعکاس رنگ‌های موضعی اشیا و تقابل رنگ‌های سرد و گرم بیش از تضاد تاریکی و روشنایی ارزش داشت. در مناظری که او کشید، تضاد تاریک و روشن جای خود را به تضاد سرد و گرم داده است. (افسونگری نقاشی‌های مونه همانند پیسارو و رنوار به‌خاطر وجود رنگ‌های متضاد سرد و گرم و مهارت در به‌کار بردن آن‌هاست).

نقاشان امپرسیونیست به‌خوبی دریافتند که سردی رنگ آبی سایه‌ها و شفافیت رنگ آسمان، تضاد دلپذیری با گرمی رنگ‌های نورخورشید ایجاد می‌کند. در *پارلمان در مه*، مهم‌ترین نکته، تضاد سردی و گرمی رنگ‌هاست که به کمک بنفش و نارنجی و زرد فراهم شده است. رنگ‌های آبیِ بنفش، سبز، آبی، زردِ سبز، نارنجی همراه با هم به‌کار برده شده‌اند. آخرین شعاع‌های خورشید در هنگام غروب و انعکاس رنگ‌های سرد ساختمان‌ها، فضای مه‌آلود شهر را از فاصلهٔ دور نشان می‌دهند. رنگ‌های متضاد سرد و گرم که با ضربه‌های لرزان قلم‌مو به‌وجود آمده، درهم موج می‌خورند و فضایی عمیق را به‌وجود می‌آورند.



شکل ۱۲۷ ـ *پارلمان در مه*، کلود مونه، موزهٔ امپرسیونیست‌ها.

سیب‌ها و نارنج‌ها، اثر: **پل سزان** (۱۸۳۹ ـ ۱۹۰۶) موزهٔ امپرسیونیست‌ها، پاریس (شکل ۱۲۸).

پل سزان نقاشی امپرسیونیست بود که در تمام آثار تکامل‌یافته‌اش کوشیده تا اتحاد فرم و رنگ را حفظ کند و بین آن‌ها هماهنگی به‌وجود آورد. تمایل او به ایجاد وحدت بین فرم و رنگ تا آن‌جا بود که رنگ‌ها و فرم‌های طبیعی در آثارش به فرم‌های منظم آبستره و تاش‌های رنگی تبدیل می‌شد. اما به‌رغم تحلیل ظاهراً آزادانه، هرگز از قوانین اصولی ترکیب غافل نبوده است. سطح تابلوهای او به بخش‌های کوچک‌تری به‌دقت تقسیم‌بندی شده است و با تقلیل فرم‌ها به المان‌های هندسی ساده، به سطوح هندسی کوچک تابلوها نظمی حساب شده داده است.

روشن نیست که آیا او تابلوهای خود را با اندازه‌گیری‌های دقیق و ساختمانی حساب شده به‌وجود آورده است و باید تابلوهای او را جزء به جزء تجزیه و تحلیل کنیم تا به میزان دقت و حسابگری او پی ببریم. تغییر و تحول فرم رنگ‌ها، حرکت‌های پی‌درپی خطوط و چگونگی تأکید بر حرکت و جهت، با نهایت دقت و سنجش محاسبه شده است.

رنگ تابلوهای سزان با آگاهی زیاد و تکیه بر قوانین به‌کار آمده‌اند. اختلاف فرم‌ها و رنگ‌های متضاد درست با یک قطعه موسیقی برابری می‌کند. می‌توان کارهای سزان را با نواختن اُرگ بزرگ سزار فرانک مقایسه کرد.

سزان در این تابلو از تمام رنگ‌های دایرهٔ‌رنگ بهره گرفته است و با دو زوج از رنگ‌های مکمل (که عبارت‌اند از: سبز ـ قرمز و نارنجی ـ آبی) فضایی به‌وجود آورد که در تمام قسمت‌های تابلو به‌طور یکنواخت رعایت شده است. زوج رنگی سبز ـ قرمز در قسمت پارچهٔ تیره‌رنگ فوقانی آمده و زوج رنگی نارنجی ـ آبی در قسمت میوه‌ها و زیر ظرف میوه تکرار شده است. سومین زوج رنگی که به‌صورت مکمل در کنار چهار رنگ فوق آمده زرد ـ بنفش است.

از زرد برای نمایش روشنی‌های سیب استفاده شده و بنفش تقریباً در تمام قسمت‌های تابلو آمده است. بنفش در کل بر ویژگی تصویری تابلو افزوده است. هر رنگی نیز در کمال خلوص در تابلو حاضر است، در بعضی قسمت‌ها رقیق و گاهی تاریک و پرمایه. سزان رنگ‌های مکمل سبز ـ قرمز و زرد ـ بنفش را با حفظ قدرت هر کدام، در تمام قسمت‌های تابلو به‌کار برده است.

ویژگی مهم این تابلو، تأکید بر تضاد تاریکی و روشنی است. دسته‌ای از رنگ‌های روشن ظرف میوه، پارچ و پارچهٔ زیر میوه‌ها را تشکیل داده‌اند. دستهٔ دیگر رنگ‌های تیره‌ای هستند که در قسمت زمینه و پارچه‌ها تکرار شده‌اند. بیان تصویری دیگر این تابلو به‌عهدهٔ رنگ‌های سرد و گرم است که به‌نحو روشن به چشم می‌خورد. در قسمت‌های روشن، رنگ‌های سرد و گرم با قدرت تمام خودنمایی می‌کنند. رنگ‌های سرد و گرم با ارتفاع یکسان خود، همگی رنگ‌های دایرهٔ رنگی هستند. رنگ‌های زرد، سبز، آبی، بنفش، صورتی، نارنجی‌روشن به دنبال هم آمده‌اند. ترکیبات رنگ‌های سرد و گرم با حالتی افسونگر، رنگ‌های مورد دلخواه سزان هستند که جهان تصویری او را تشکیل می‌دهند.

در پلان عقب، رنگ‌ها تیره‌اند ولی در عین‌حال تضاد سرد و گرم را نیز نمایش می‌دهند. رنگ‌های این قسمت نیز به حالت خلوص و روشن و اشباع هستند. در تمامی تابلو، درجات مختلف رنگ‌های روشن با رنگ‌های روشن‌تر پیوند خورده‌اند و رنگ‌های تاریک با رنگ‌های تاریک‌تر مجاورند.

در شکل ۱۲۹، قسمت‌های اصلی و مهم کمپوزیسیون آنالیز شده، تقسیم سطوح و فضاها، جهت فرم‌ها و چگونگی پخش آن‌ها روی تصویر مشخص شده است. ارتباط و پیوند سطوح و فرم‌ها را حرکت فرم‌های عمودی و افقی و مورب ایجاد کرده است. خطوطی که از مرکز تابلو به سوی بالا و اطراف از هم باز می‌شوند نقش مهمی دارند. آن‌ها برخلاف پرسپکتیو معمولی به‌گونه‌ای رسم شده‌اند که ادامهٔ آن‌ها نقطهٔ گریز معینی ندارد و خطوط در دو جهت از هم باز می‌شوند. سزان دو زوج

خط را در نظر داشته است؛ خطوطی که نقطهٔ گریز آن‌ها در خارج کادر نقاشی قرار دارند ولی بیننده ناگزیر است بر همین کادر موجود تکیه کند.

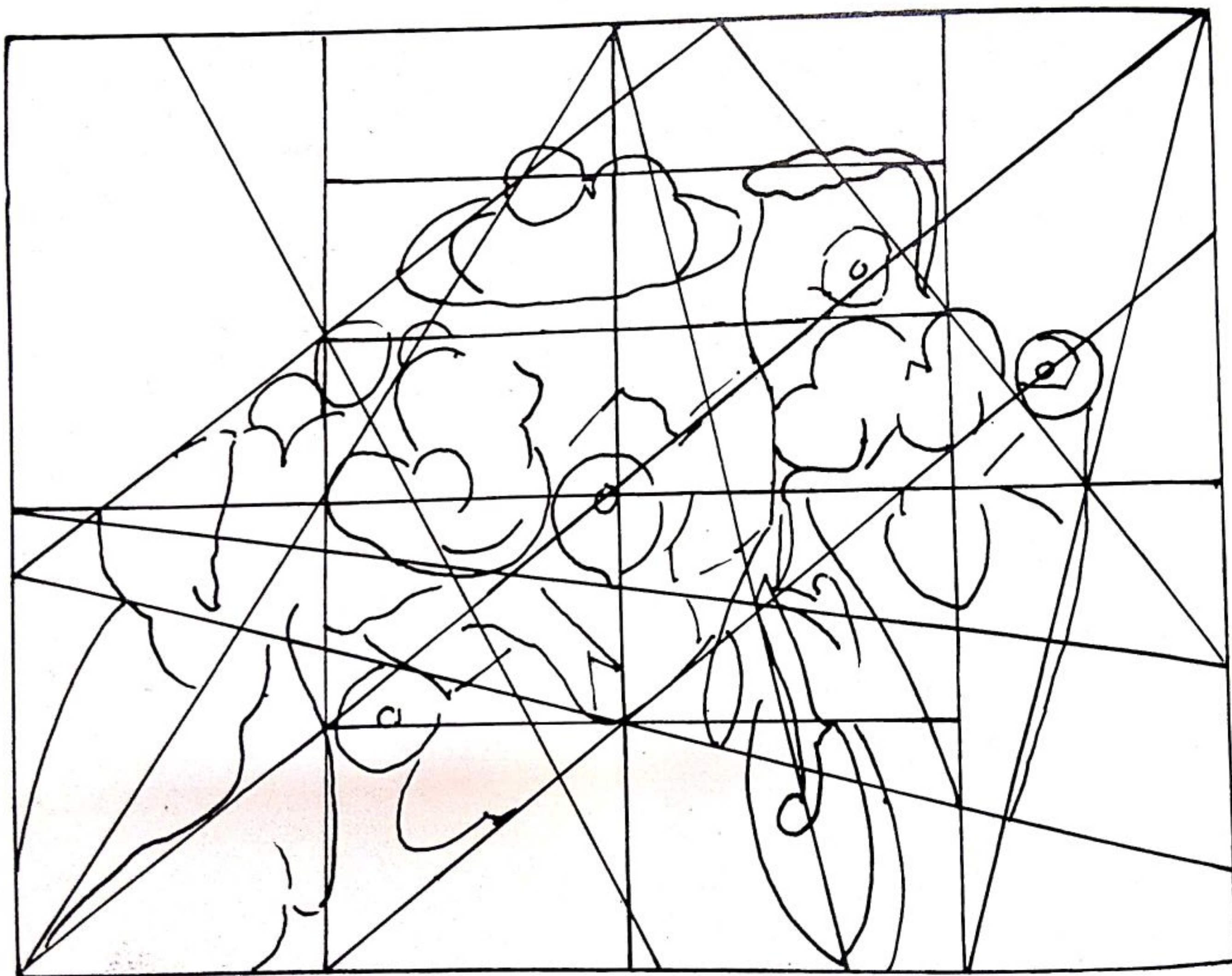
از اصول کار سزان، قراردادن فرم‌ها در مقابل هم به حالت تضاد است. همچنین، فرم‌ها با هم ارتباطی ارگانیک دارند. این‌گونه نظم دادن به تابلو و حسابگری در کادر نقاشی ویژگی انحصاری سزان است.

در مرکز تابلو، سیب بزرگ قرمزی وجود دارد که در سمت چپ، راست و پایین آن میوه‌های مختلفی قرار دارند. بشقاب افقی با کوزه‌ای که در حالت عمودی است، فرم یکدیگر را کامل می‌کنند و با هم در تضادند.

زیبایی و کیفیت تابلو بیش از این‌هاست. این تابلو به منزلهٔ نمونه‌ای از تمام آثاری است که سزان خلق کرده است و از بسیاری جنبه‌ها با هم شبیه‌اند.

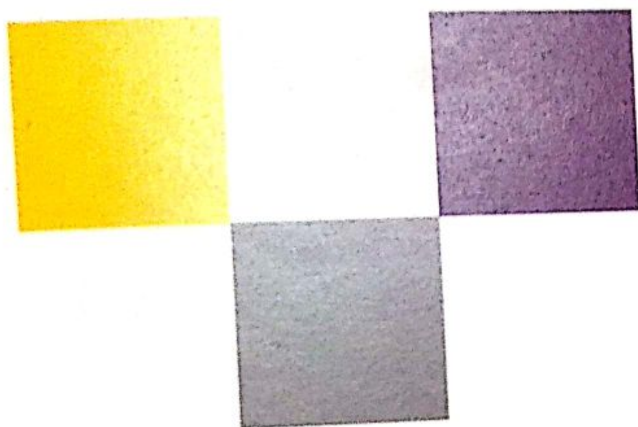


شکل ۱۲۸ ـ *سیب‌ها و نارنج‌ها*، پل سزان.



شکل ۱۲۹

تضاد رنگ‌های مکمّل



شکل ۱۳۰

دو رنـگ را در صورتی مکمّل یکدیگر می‌گوییم که اگر آن دو را بـا هـم تـرکیب کـنیم، رنـگ خاکسـتری خنثی به‌وجود آید. همچـنین، دو رنـگ مکمـل اگـر بـه‌صـورت نور باشند، بعد از ترکیب باهم، نور سفید به‌دست می‌دهند. دو رنگ مکمل زوجی عجیب و متضادند که هر یک نیازمند دیگری است و مجاورت هـر کـدام بـا دیگری باعث تحریک آن رنگ می‌شود. دو رنگ مکمـل هـرگاه بـا هـم تـرکیب شـوند، هـر دو نـابود شـده، به خاکسـتری سـیاه رنگـی تـبدیل می‌شوند. این رنگ‌ها در دایرهٔ رنگ در امتداد قطر و روبه‌روی هم قرار دارند، مانند:

زرد در برابر بنفش
آبی در برابر نارنجی
قرمز در برابر سبز

شـش رنـگ یـاد شده شامل سه رنگِ اولیه و ابتدایی و سه رنگ ثـانوی هسـتند. اگـر ایـن سه زوج رنگی را تجزیه کنیم، به‌طورحتم سه رنگ اصلی زرد، قرمز، آبی ظاهر می‌شوند.

زرد: بنفش = زرد: قرمز و آبی
نارنجی: آبی = زرد و قرمز: آبی
قرمز: سبز = قرمز: زرد و آبی

بـا تـرکیب آبـی و قرمـز + زرد نیز رنگ ترکیبی خاکستری سیاه‌رنگ ایجاد می‌شود. دو رنگ مکمل همواره رنگ‌دیگری را به‌وجود می‌آورد که جز خاکستری نیست (شکل‌های ۱۳۱،۱۳۰ و ۱۳۲).

در بخـش فیزیک رنگ اشاره شد که اگر رنگی از رنگ‌های طیـف را درنظـر بگیـریم، سـایر رنـگ‌های طیف، مکمل آن را تشـکیل مـی‌دهند. همچنین، هر رنگ موجود در دایرهٔ رنگی در برابـر رنگ دیگری در جهت مخالف آن قرار می‌گیرد که هر دو رنـگ مکمـل را تشـکیل مـی‌دهند. بنابراین، رنگ‌های دوطرف قطـر دایـره‌رنـگ رنگ‌های مکمل‌اند. این واقعیتی فیزیولوژیکی است. مشـاهدهٔ یک رنگ، رنگ دیگری را در ذهن می‌آورد که وجود خارجی ندارد و ساختهٔ ذهن و واکنش‌های عصبی است.



شکل ۱۳۱

شکل ۱۳۲







شکل ۱۳۳
شکل ۱۳٤
شکل ۱۳۵

این نکته در زمینهٔ شناسایی رنگ‌ها اصل بسیار مهمی است.

در بخش هارمونی رنگ‌ها (هماهنگی رنگ‌ها)، رنگ‌های مکمل را پایه و اساس هماهنگی قرار می‌دهیم، زیرا این ویژگی رنگ‌ها برای چشم موازنه و تعادل به‌وجود می‌آورد. رنگ‌های مکمل با اندازه و نسبت‌های دقیقی به‌کار می‌روند و در دنیای زیبایی‌شناسی رنگ، مسئله‌ای مهم و قابل بحث‌اند. در این تضاد، هر رنگی با نهایت قدرت خود را نشان می‌دهد. رنگ‌های مکمل اثر منحصر به‌فرد خود را دارند و قدرت عملکرد ایستای آن‌ها در نقاشی‌های دیواری بسیار با اهمیت است.

هر زوج رنگی مکمل ویژگی و نمود خاص خود را دارد. برخی از رنگ‌های مکمل، دارای ویژگی‌های بیش‌تری هستند. دو رنگ مکمل زرد و بنفش افزون‌بر مکمل بودن، تضاد تاریک و روشن را هم دارند. رنگ‌های قرمزِ نارنجی و سبز آبی دو رنگ مکمل‌اند که در عین حال پرقدرت‌ترین اثر تضاد سردی و گرمی را هم در خود حفظ کرده‌اند، رنگ‌های سبز و قرمز افزون بر مکمل بودن، از لحاظ تاریکی و روشنی نیز برابرند و درخشش یکنواختی دارند. با چند تمرین بهتر می‌توان این خاصیت مکمل‌ها را از نزدیک دریافت.

در شکل‌های ۱۳۰، ۱۳۱ و ۱۳۲، سه زوج مکمل را در برابر هم قرار داده‌ایم. ترکیب آن‌ها دوبه‌دو، خاکستری خنثی را به‌وجود می‌آورد. برای آن‌که خاکستری حاصل، بهتر به‌نظر آید، کمی سفید به آن اضافه می‌کنیم. (چنان‌چه دو رنگ را با یکدیگر ترکیب کنیم، ولی خاکستری را به‌وجود نیاورند، این دو رنگ مکمل نیستند.)

شکل‌های ۱۳۳، ۱۳۴ و ۱۳۵ ترکیب سه زوج مکمل را نشان می‌دهد. در این شکل‌ها زوج‌های مکمل در دو طرف باند قرار گرفته کم‌کم با هم ترکیب شده‌اند. در وسط باندها خاکستری خنثی حاصل شده است که در این‌جا ترکیب متعادلی از رنگ‌های مکمل است.

شکل ۱۳۶، کمپوزیسیونی شطرنجی از ترکیب دو رنگ مکمل است که با تغییرمایه‌های گوناگون با سیاه مخلوط شده‌اند. البته می‌توان دو رنگ مکمل را با دو رنگ دیگر ترکیب و در کمپوزیسیون‌های مشابه تنظیم کرد یا این‌که چند زوج مکمل را در چنین ترکیباتی کنار هم قرار داد. در هر حالت، نمود و جلوهٔ مجموعهٔ رنگ‌ها متفاوت خواهد بود.

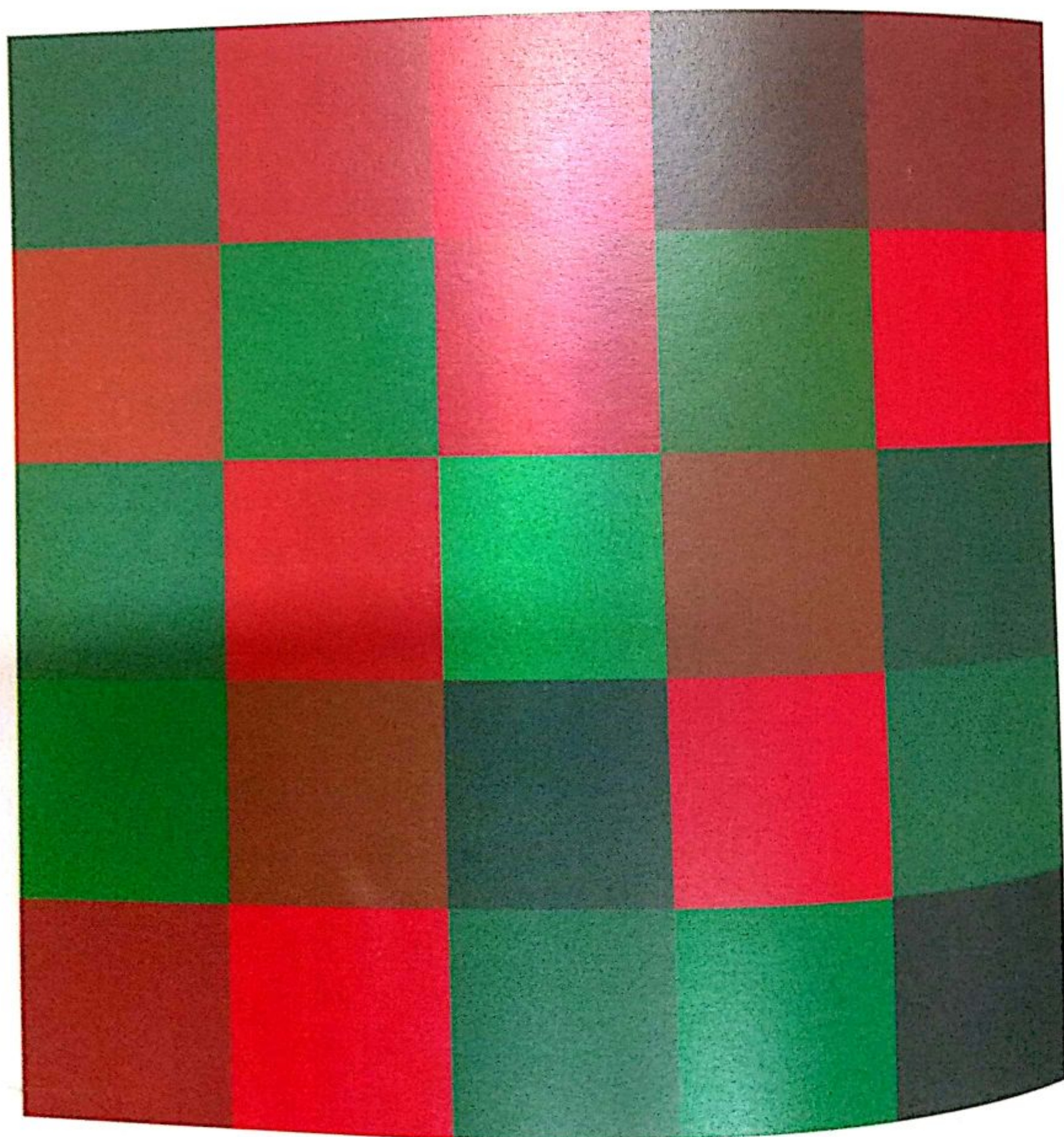
تأثیر رنگ‌های مکمل زمانی دقیق و شدید است که واحدهای رنگی مکمل از یکدیگر فاصلهٔ چندانی نداشته باشند زیرا تأثیر رنگ‌های مکمل در مجاورت آن‌ها شدید خواهد بود.

در بسیاری از آثار نقاشی که در آن‌ها به تأثیر رنگ‌های مکمل توجه شده است، همیشه درجات مختلف رنگ‌مایه‌های مکمل به‌کار برده شده است تا موازنهٔ رنگی برقرار شود. بنابراین، در کمپوزیسیون‌های رنگی می‌توان افزون‌بر رنگ‌های خالص مکمل، از رنگ‌های ثانوی و ثالث نیز که با هم مکمل‌اند، به نحو شایسته‌ای استفاده کرد که در هر حال، نتیجهٔ ترکیب آن‌ها دوبه‌دو خاکستری خنثی را به‌دست می‌دهد.

در طبیعت، معمولاً رنگ‌ها با لطافت خاصی به حالت مکمل در کنار هم قرار گرفته‌اند. اگر به بوتهٔ گل سرخی توجه کنیم، می‌بینیم که چگونه دو رنگ مکمل به نحو زیبایی کنار هم آمده‌اند. قرمزی گل و شکوفه‌های سرخ در میان برگ‌های سبز قرار گرفته است. در برخی موارد، سبز خاکستری در همسایگی قرمزِ خاکستری خودنمایی می‌کند.

با دو رنگ مکمل می‌توان زیباترین رنگ خاکستری کروماتیک را به‌وجود آورد که نمودش با خاکستری‌ای که از ترکیب سیاه و سفید حاصل می‌شود، متفاوت است. برخی از هنرمندان رنگ خاکستری را به شیوه‌ای خاص از رنگ‌های مکمل به‌وجود می‌آوردند که جلوه‌ای خاص داشت، مثلاً با چند خط یا با قراردادن لایهٔ نازک و شفافی از رنگ مکمل، نوعی جلوهٔ خاکستری در اثر ایجاد می‌کردند. نقاشان نئوامپرسیونیست با روش خاص خود که عبارت از کنار هم قراردادن رنگ‌های خالص به‌صورت نقطه‌نقطه بود، رنگ خاکستری کروماتیک را می‌ساختند و درنتیجه، در اثر جلوهٔ

خاص هر رنگ و تأثیر پذیری اعصاب بینایی و حتی تأثیر جو رنگ خاکستری حاصل می‌شد (مانند تابلوی گردشگاه *گراندژات*، اثر سورا).



شکل ۱۳٦

لامسائل، ملکه رولن، اثر: ژان وان آیک (۱۳۹۰ ـ ۱۴۴۱) موزهٔ لوور پاریس (شکل ۱۳۷).

بـا مقایسـهٔ ایـن اثـر و تابـلوی *مراسم تاجگذاری حضـرت مـریم(ع)*، اثـر شارنتون (شکل ۸۷)، خواهیم دید که این دو اثر تا چه اندازه از لحاظ محتوی و فرم متفاوت‌اند. شارنتون در اثر خود مراسمی ماورای زمینی آفرید که گویی همه‌چیز در آسمان رخ داده اسـت و جهـان خاکی در مقابل دنیای ملکوتی حقیر و ناچیـز اسـت. امـا در تابـلوی وان آیـک، مـرد عابد و ملکه که بـه‌وسیلهٔ فرشته‌ای تاج‌گذاری می‌شود، با یک ارزش تصویری گـنجانده شـده‌انـد. هنرمـند در این‌جا کوشیده است تا ملکه و کـودک را در دنیایی واقعی ـ در قصری مجلل و مناظری زیبا ـ بـه نمـایش بگـذارد. تنها فرشته‌ای که در بالای سر ملکه است، سیمای موجودی آسمانی را دارد.

ایـن تابـلو سمفونی هماهنگی از رنگ‌های متضاد، تاریک و روشـن و فرم‌ها و نسبت‌ها و بافت‌های متنوع است. شنل قرمز مـلکه و دامـن سبز عابد گویاترین اثر تصویری تابلو را برعهده دارنـد. این دو رنگ مکمل همراه با رنگ‌های قرمز بال فرشته و سـاختمان‌ها و سبزه و مناظر روبه‌رو بر تأثیر رنگی تابلو افزوده اسـت. رنـگ‌هـای داخـل قصر ترکیبی است از قرمز و سبز که گـاهی سـبز متمایل بـه آبـی مـی‌شود. دو کودک که در تراس روبـه‌رو ایسـتاده‌انـد، لـباس‌هایی به رنگ قرمز و سبز دارند که خـود تکـرار رنگ‌های سایر قسمت‌های تابلو هستند. در منظرهٔ روبـه‌رو رنـگ رودخانـه به رنگ آسمان است و کوه و دشت‌ها بـا نـور خورشـید روشن و درخشان شده‌اند. در همه‌جا، تضاد تـاریک و روشـنایی حکـم‌فرماست و حتی در نقوش موزاییک سـالن نیـز تکـرار شـده اسـت. بافت فرم‌های تاج که در دست فرشته است، با فرم‌های قصری در سمت راست منظرهٔ روبه‌رو هماهـنگ اسـت. تزیینات لـباس‌های عابد نیز با نقوش داخلی قصـر در بـالای سـتون‌هـا همیـن رابطـه را دارنـد. توجـه بـه ریـزه‌کاری‌ها و علاقه به نقاشی واقعی ویژگی کارهای وان آیک است.



شکل ۱۳۷ ـ*لامادن ملکهٔ رولن*، ژان وان آیک.

کودک نسبت به ملکه بسیار کوچک است ولی سیمایش بسیار بزرگ‌تر و مسن‌تر می‌نماید. سر ملکه و فرشته، نسبت به تنهٔ آن‌ها بسیار کوچک است، در حالی که فیگور عابد نسبت‌های طبیعی دارد. نسبت‌های غیرواقعی این تابلو شگرد وان‌آیک است که در بیش‌تر جزئیات تابلو نیز رعایت شده است. اصولاً وان‌آیک به تضاد نسبت و سطوح رنگ فوق‌العاده اهمیّت می‌داده است.

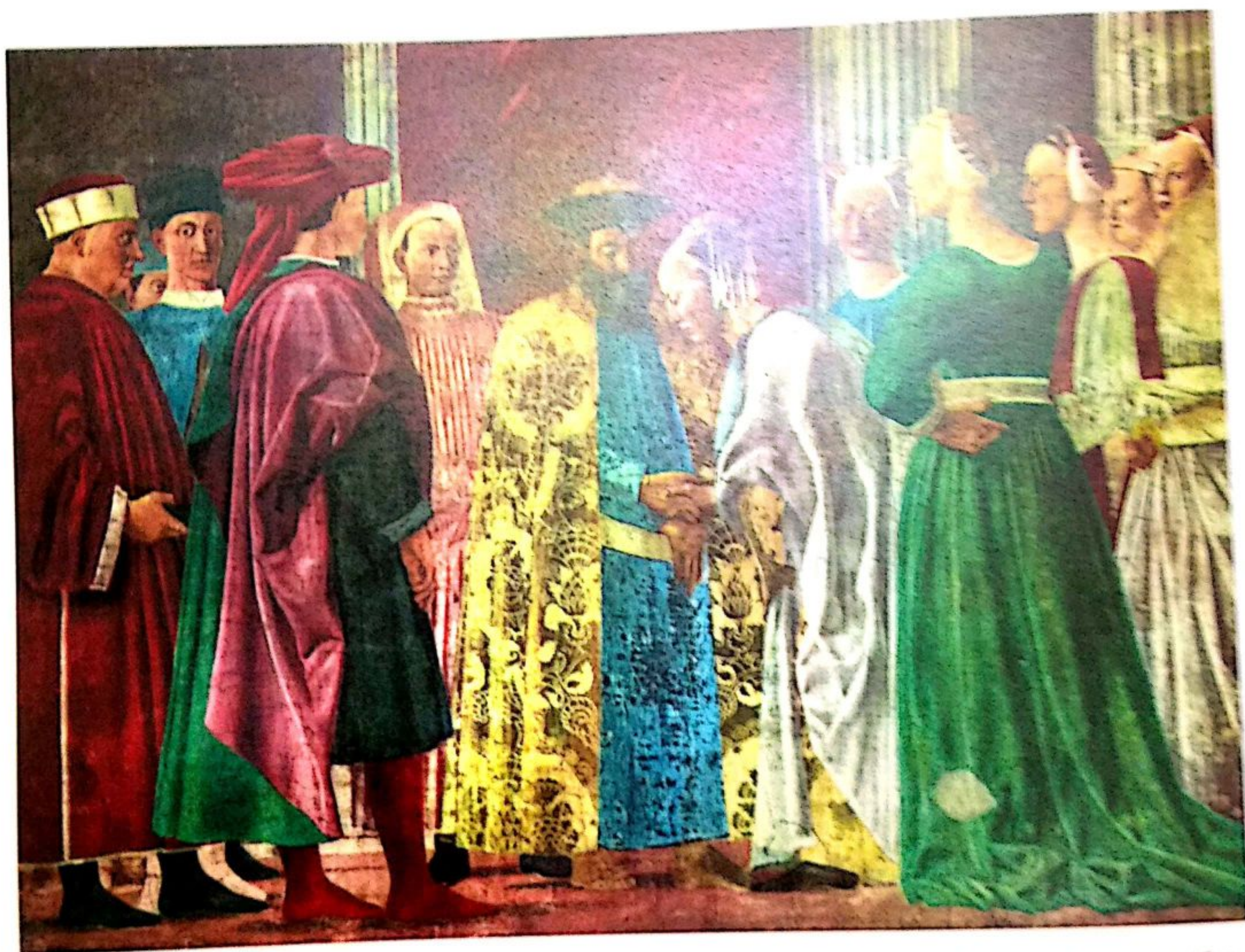
سلیمان ملکهٔ سبا را می‌پذیرد، اثر: **پی‌یرو دُلا فرانسسکا** (۱۴۱۰/۱۱-۱۴۹۲) بخشی از نقاشی دیواری، آرزو (Arezzo) شهر ایتالیایی ـ توسکان Toscane) (شکل ۱۳۸).

حضرت سلیمان نماد ثروت، قدرت و فرزانگی است. ملکهٔ سبا از روی کنجکاوی و احترام به دیدار او می‌آید و سلیمان در حالی که قبایی زربفت به‌تن دارد او را می‌پذیرد. قبای او به‌صورت مسطّح و آزاد به نحوی ترسیم شده تا لباس آبی زیرین او را بنمایاند. رنگ آبی عمیق و سرد پیراهن با فرم‌های خشنِ موازی تزیین شده است. دست او آرام و ساکن دست ملکهٔ سبا را که به او تعظیم می‌کند، می‌فشارد و در حالی که لباسی روشن بر تن دارد، با فروتنی در برابر شکوه و جلال حضرت سلیمان عرض احترام می‌کند. همراهان حضرت سلیمان با بی‌حوصلگی تمام صحنه را تماشا می‌کنند و همراهان ملکه نیز با دقت مواظب اعمال او هستند. تنها یکی از آنان با سردی نگاه خود را به سمت دیگر متوجه ساخته است. ساختمان و شکل رنگ‌ها در این تابلو فوق‌العاده پراهمیت است. گروه سمت چپ با دو زوج مکمل رنگ‌آمیزی شده‌اند؛ یعنی با نارنجیِ قهوه‌ای ـ آبیِ ارغوانی و قرمز ـ سبز.

رنگ زرد قبای سلیمان و خاکستری فیگور دست چپش با رنگ‌های روشن لباس ملکه به حالت تضاد مکمل است. زرد خاکستری لباس سلیمان، نشان سوءظن او به رفتار و اعمالِ ملکهٔ سباست. این واکنش سرد او را فرم دستی که کمربندش را گرفته تشدید می‌کند، در حالی که سفیدی لباس ملکه، دوستی و عطوفت او را نشان می‌دهد.

در دو طرف حضرت سلیمان و ملکهٔ سبا، گروه زنان در راست و گروه مردان در چپ قرار گرفته‌اند. در سمت راست، لباس سبز رنگ خانمی با لباس مجاور به رنگ قرمز مطابقت دارد. در سمت چپ نیز رنگ‌های قرمز و سبز با هم تقابل نموده‌اند و در زمینهٔ تابلو و پلان عقب، سطوح رنگی با همان ویژگی خودنمایی می‌کنند.

تمام آثار پی‌یرو دُلا فرانسسکا دارای رنگ‌های روشن و آرام است. این ویژگی منحصر به رنگ‌ها نیست بلکه در بزرگی و کوچکی فرم‌ها و حالت مونامانتال و ایستای آن‌ها نیز مشهود است.



شکل ۱۳۸ ـ سلیمان ملکهٔ سبا را می‌پذیرد، پی‌یرو دلا فرانسسکا
[بخشی از دیوارنگاره‌ای در آرتزو]

کوهستان سن ویکتور، اثر: **پل سزان** (۱۸۳۹ ـ ۱۹۰۶) موزهٔ هنر فیلادلفیا (شکل ۱۳۹).

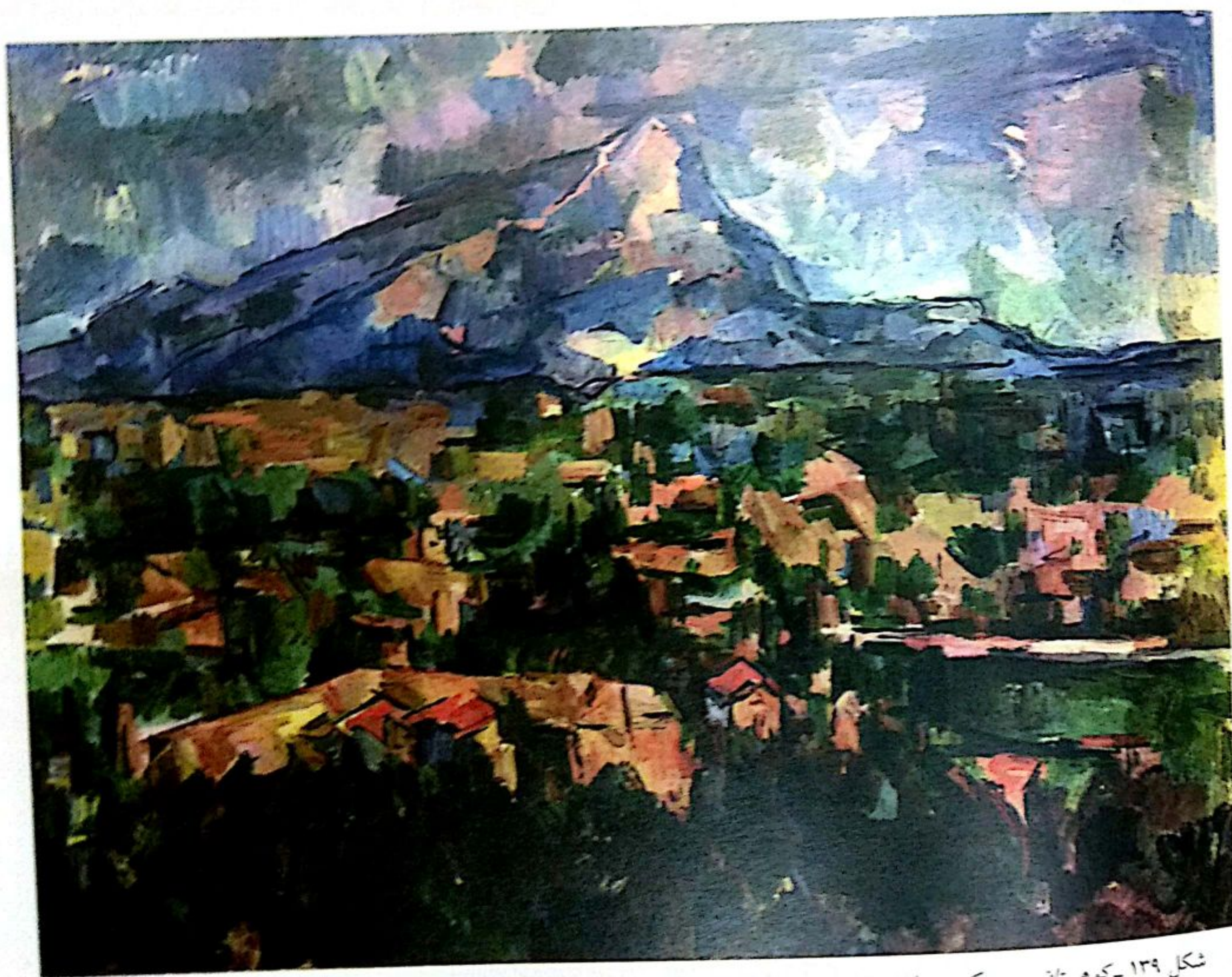
سزان در صدد بود از امپرسیونیسم شیوه‌ای محکم و استوار بسازد. او اصول امپرسیونیسم را به روشی اساسی و منطقی تبدیل کرد و آثار او مانند نقاشی‌های دورهٔ کلاسیک از اصول منطقی برخوردار هستند. سطح تابلوهای او با ترکیبی استوار و ساختمانی منطقی، به‌دقت تقسیم‌بندی شده است و فرم‌های هندسی و ریتم فرم‌های طبیعت و تقسیم‌بندی رنگ‌ها در کارهایش چنان حساب شده و منطبق بر قواعد است که کم‌تر نقاش این دوره از تاریخ نقاشی به آن رسیده است (بیهوده نیست که وی را پدر نقاشی مدرن دانسته‌اند).

در منظرهٔ *کوهستان سن ویکتور*، سه سطح افقی دیده می‌شود که در نظر اول ریتم و فرم‌های هندسی آن مشخص نیست. اما اگر در روی صفحهٔ کاغذی خطوط و سطوح پراهمیت آن را بدون توجه به اشکال جزئی تابلو کپی کنیم، توازن و تعادل و هماهنگی کمپوزیسیون‌های سزان را روشن‌تر خواهیم دید. آن‌گاه می‌توانیم به تقسیم رنگ در سطح تابلو دقت کنیم و ویژگی‌های آن را بشناسیم.

در این تابلو، چهار رنگ اصلی در سه پلان افقی به‌کار رفته‌اند. در پلان اول، رنگ قهوه‌ای ـ بنفش‌تیره قرار دارد و در پلان میانه، رنگ زرد ـ سبز و نارنجی به‌کار گرفته شده است و رنگ آبی در پلان آخر بر سایر رنگ‌ها برتری دارد. رنگ قرمز ـ بنفش با رنگ زرد ـ سبز و رنگ‌های نارنجی با آبی که زوج‌های مکمل هستند، با درجات متعددی با هم به‌کار گرفته شده‌اند. (اصطلاح مدولاسیون را خود سزان برای نقاشی‌هایش به‌کار برده است).

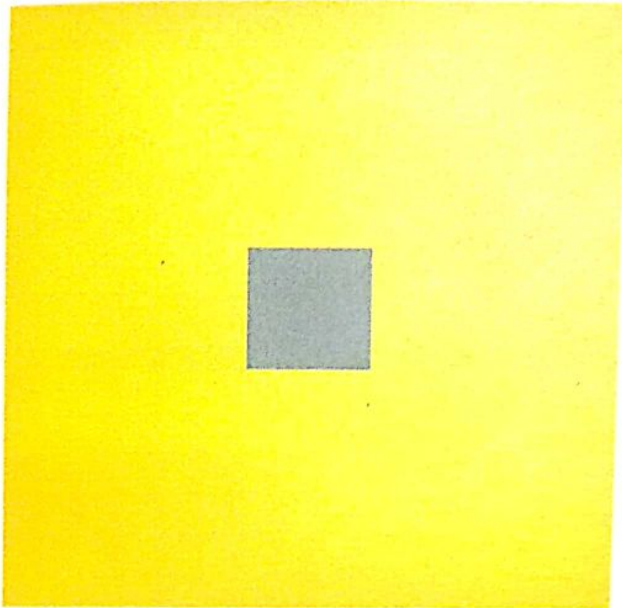
در قسمت جلوی تابلو، رنگ‌های قهوه‌ای بنفش، در پلان بعدی زرد و سبز و نارنجی و در پلان آخر انواع رنگ‌های آبی به چشم می‌خورند. سزان در این منظرهٔ روشن، استفاده از رنگ‌های کروماتیک را نشان داده است. در قسمت جلو، رنگ‌های بنفش و آبی با درجات فراوان در حالی که گاهی به قرمز قهوه‌ای و گاهی به بنفش آبی‌رنگ متمایل‌اند، به‌کار آمده‌اند. در بخش میانی تابلو، رنگ‌های زرد سبز و نارنجی بیش‌تر به چشم می‌خورند و درجات مختلف این رنگ‌مایه‌ها گاهی در برابر هم یا در پهلوی یکدیگر به حالت مکمل قرار گرفته‌اند. نقاط زرد نارنجی به‌طور متناوب در تابلو پراکنده شده و سطوح کوچک رنگ آبی روشن باعث درخشش و جلوهٔ رنگ نارنجی شده است.

رنگ آبی آسمان و کوه در پلان عقب منظره به شکوه تابلو افزوده است. گاهی آبی روشن به سبز روشن یا بنفش روشن تغییرمایه داده و بر عمق و فضای تابلو افزوده است. درخشش سطوح آبی روشن که به‌طور متناوب با سبز تیره متمایل به آبی فضای بالای تابلو را پوشانده‌اند، در پهنهٔ آسمان باعث شکوه و جلوهٔ ابرها شده است. غنای بیش از اندازهٔ تغییرمایه‌های رنگی در این قسمت، فضای کوه و آسمان را از حالت معمولی به جلوه‌ای ماورای زمینی تبدیل کرده است. سزان به‌خاطر شکستن قید و بندهای رایج هنر نقاشی و دستیابی به مرزهای زیبای ناشناخته شایستهٔ تحسین است. او با استفاده از مناظر طبیعی و دخل و تصرف در آن‌ها توانست دیدگاه‌های هنری خاص خود را به‌وجود آورد. کار ویژهٔ او این است که بر روی بوم نقاشی به توصیف وحدت رنگ و فرم پرداخته و به فضاهایی عمیق دست یافته است.



شکل ۱۳۹ ـ کوهستان سن ویکتور، پل سزان، موزهٔ هنر، فیلادلفیا.

تضاد هم‌زمان (سیمولتانه)



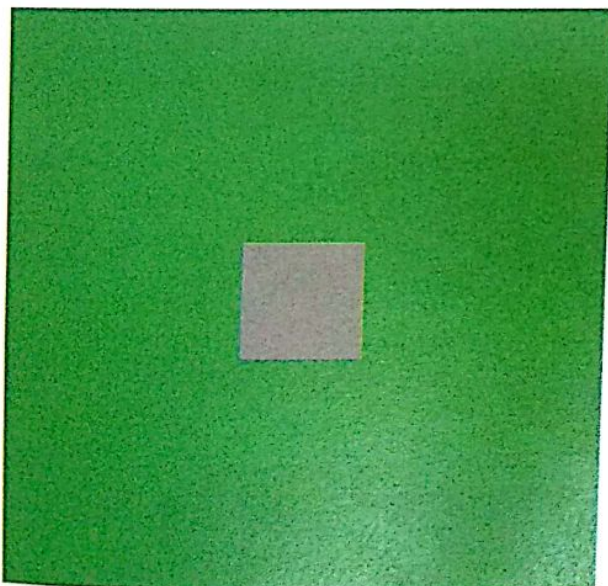
شکل ۱۴۰

تضاد هم‌زمان (Le contraste Simultane) همان فعل و انفعالاتی است که در چشم و ذهن در مواجهه با رنگ‌ها به‌وجود می‌آید؛ بدین‌معنی که هر رنگی پس از دیده شدن، به رنگ مکمل نیاز پیدا می‌کند و این عمل در چشم احساس می‌شود. ممکن است رنگ مکمل حاضر نباشد و چشم خودبه‌خود آن را به‌وجود آورد.

تجربه نشان داده است که اساس هارمونی رنگی بر رنگ‌های مکمل استوار است، اما باید توجه داشت که به‌وجود آمدن رنگ‌های هم‌زمان (یا به عبارت دیگر احساس رنگ مکمل) در چشم، واقعیت خارجی ندارد و چیزی جز فعل و انفعالات ذهنی و عصبی نیست و نمی‌توان آن را عکاسی کرد و به‌صورت تصویر ارائه داد.

تضاد هم‌زمان (سیمولتانه) ممکن است با تضاد متوالی و پی‌درپی در یک ردیف قرار داده شود. می‌توان در این‌باره چند آزمایش انجام داد:

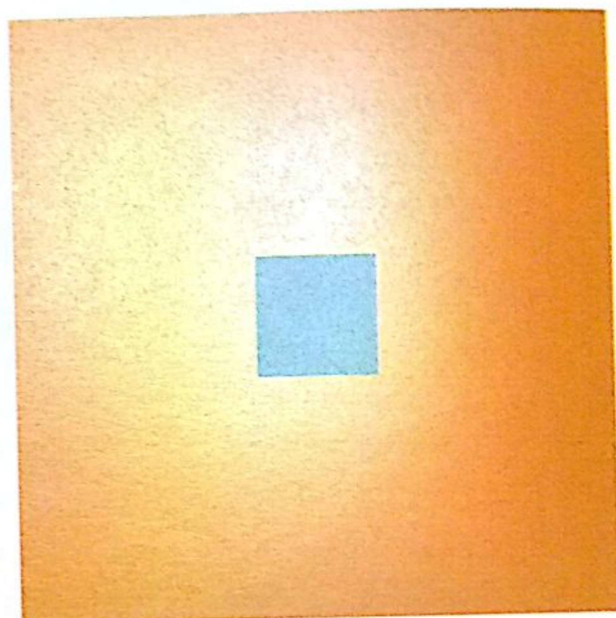
شکل ۱۴۳

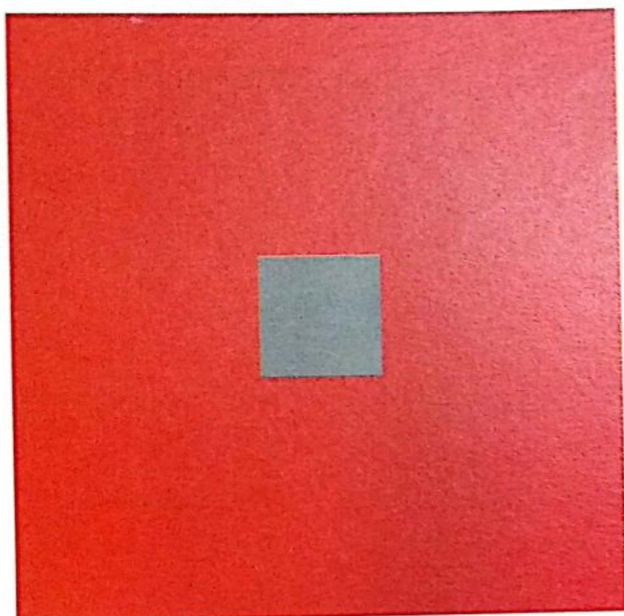


در سطح نسبتاً بزرگی با رنگ‌های شدید، مربع کوچک سیاه‌رنگی قرار می‌دهیم. چنان‌چه کاغذ شفافی (مانند کاغذ کالک) روی آن قرار دهیم، مربع سیاه به رنگ مکمل زمینه، سبز به‌نظر می‌رسد. اگر زمینه سبز باشد، مربع سیاه به قرمزی می‌رود و اگر زمینه بنفش باشد، مربع سیاه به زردی متمایل می‌شود و اگر زمینه زرد باشد، مربع بنفش جلوه می‌کند. درنتیجه، هر رنگی به رنگ متضادش تغییر شکل می‌دهد.

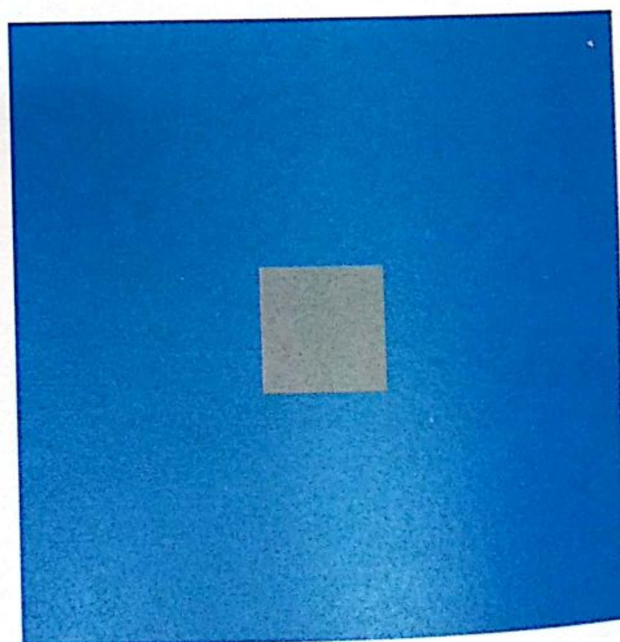
در فضایی بزرگ که به رنگ‌های تند رنگ‌آمیزی شده است و تابلوی سیاه‌رنگی وجود دارد، نتایج زیر حاصل می‌شود:

اگر مثلاً اتاق به رنگ قرمز باشد، تابلوی سیاه‌رنگ متمایل به رنگ سبز مایل به خاکستری می‌شود و اگر فضای اتاق سبز باشد. تابلو به سرخی می‌گراید و اگر بنفش باشد تابلو به زردی

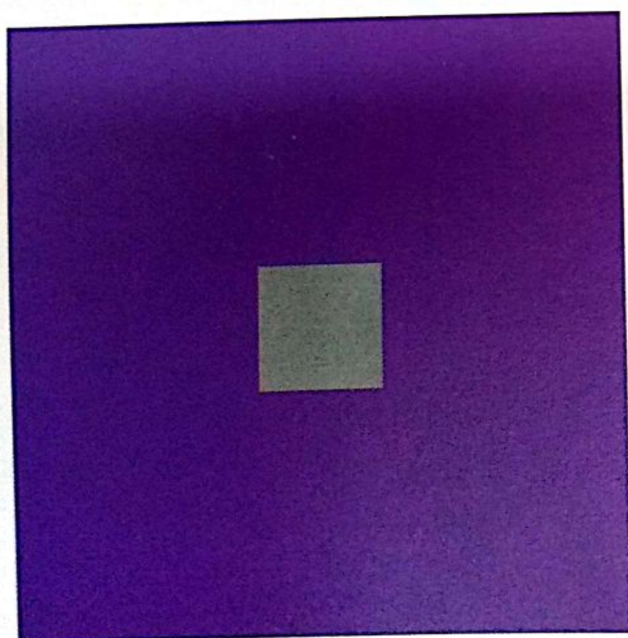

شکل ۱٤۱


شکل ۱٤۲

شکل ۱٤٤



شکل ۱٤٥



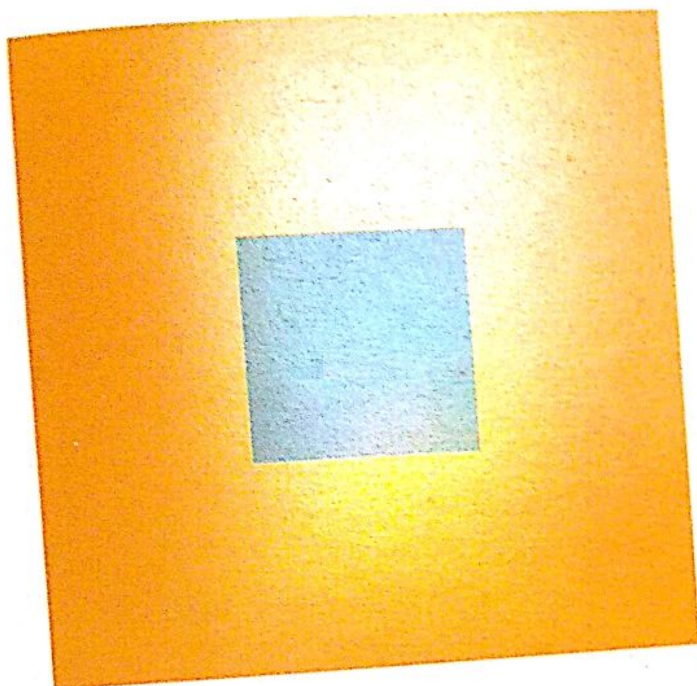


شکل ۱۴۶

می‌رود و اگر فضای اتاق زرد باشد، همان تابلوی سیاه، به رنگ بنفش متمایل به خاکستری درمی‌آید. بدین‌ترتیب، هر رنگی در همان زمان، رنگ مکمل خود را در بینایی ما ظاهر می‌سازد.

شکل‌های ۱۴۰ و ۱۴۱، همین آزمایش را به شکل دیگری نشان می‌دهند. در هر کدام از این شش رنگ خالص، یک مربع خاکستری در مرکز گذاشته شده و رنگ اطراف کاملاً صاف و درخشان است. هر یک از این مربع‌های خاکستری به رنگ مکمل زمینهٔ خود متمایل شده است. (اگر به یکی از صفحات رنگی شکل‌های بالا خیره شویم و سایر تصاویر را نبینیم و فاصلهٔ تصویر را نزدیک کنیم، تأثیر هم‌زمانی رنگ‌ها به مراتب شدیدتر خواهد بود و زمینه بزرگ‌تر و رنگ آن درخشان‌تر می‌شود.) پیدایش رنگ‌های همپایه وجود خارجی ندارد، بلکه مخلوق ذهن انسان است و احساس و هیجانی می‌آفرینند که با نوسان و دگرگونی شدید همراه است. اما با نگاه مکرر و تأمل زیاد تغییر روبه نقصان می‌رود و با تشدید احساس هم‌زمانی رنگ‌ها چشم‌ها نیز خسته می‌شود.

اثر هم‌زمانی تنها بین رنگ خاکستری و رنگ‌های کروماتیک شدید نیست، بلکه بین دو رنگ غیرمکمل نیز به‌وجود می‌آید و هر کدام از این دو ممکن است دیگری را تغییر دهد تا آن را مکمل خود سازد و معمولاً هر دوی آن‌ها برخی از ویژگی‌های ذاتی خود را از دست می‌دهند و تأثیرات جدیدی می‌پذیرند. تحت چنین شرایطی است که رنگ‌ها دینامیک می‌شوند و ثبات و دوام آن‌ها دستخوش تزلزل و

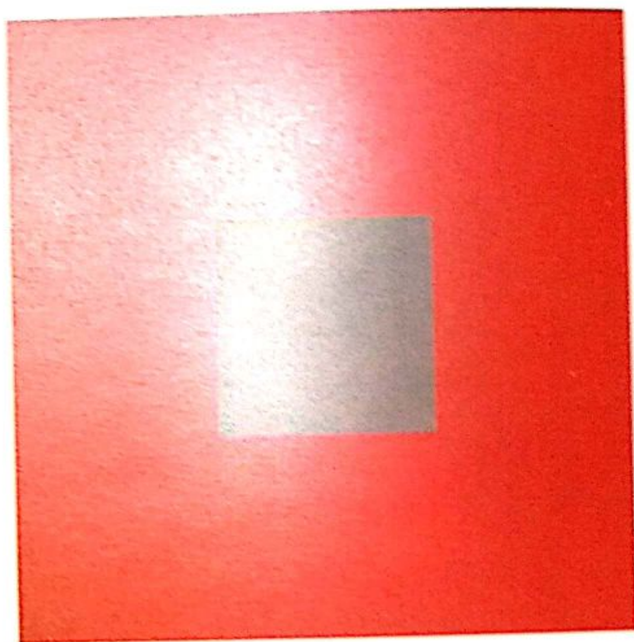


شکل ۱۴۷

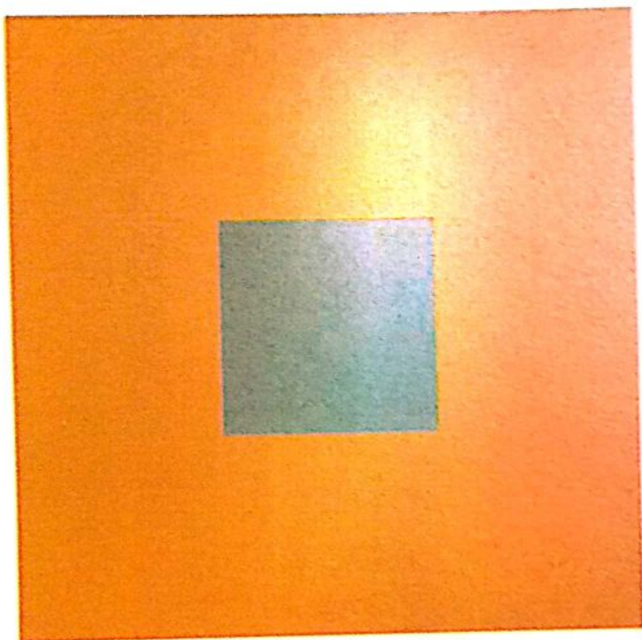
نوسان می‌شود و خصوصیت عینی خود را نیز از دست می‌دهند. افزون بر این، بسته به شرایط چشم تغییر می‌کنند و به‌نحو غیرواقعی، در یک بُعد غیرواقعی و فاصلهٔ جدید به‌نظر می‌آیند. این‌جاست که رنگ جنبهٔ غیرمادی به خود می‌گیرد.

این اصل نشان می‌دهد که احساس یک رنگ همیشه مطابق با اثرش نیست و جنبه عینی آن نیز مؤثر است. برای تمام کسانی که زندگی آن‌ها با رنگ مربوط است، تأثیر هم‌زمان رنگ نکتهٔ جالب توجهی است. گوته فیلسوف و شاعر آلمانی می‌گوید: «تضاد هم‌زمان تعیین‌کنندهٔ میزان فواید زیباشناسی رنگ است.»

شکل‌های ۱۴۷ تا ۱۴۹ مربع‌های خاکستری را در زمینهٔ نارنجی نشان می‌دهند. در هر سه شکل، رنگ‌های خاکستری با درجات متفاوت به‌کار رفته و عیناً در شکل ۱۴۶ در کنار هم قرار گرفته‌اند.



شکل ۱۴۸



شکل ۱۴۹

مربع خاکستری در شکل ۱۴۷ آبی به‌نظر می‌آید که معلول تأثیر هم‌زمانی و متقارن رنگ آبی است.

در شکل ۱۴۸ نیز خاکستری میانه (خنثی) در مرکز مربع نارنجی قرار گرفته‌است. تأثیر هم‌زمانی در شکل ۱۴۷ که مقدار کمی آبی به همراه دارد، شدیدتر شده است.

در شکل ۱۴۸، اثر رنگ زمینه در مربع وسط چندان شدید نیست، اما شکل ۱۴۹ که مربع وسط کمی به نارنجی متمایل است، ویژگی رنگ‌های هم‌زمان را به روشنی نشان می‌دهد زیرا مربع وسط به‌خاطر رنگ نارنجی‌اش به رنگ زمینه نزدیک است. مهم این است که بدانیم تحت تأثیر چه شرایطی تأثیرات هم‌زمان به‌وجود می‌آید. و چگونه تأثیرات متقابل نمایان می‌شود. تجربهٔ یاد شده نشان می‌دهد که چگونه می‌توان تأثیر رنگ‌های هم‌زمان را کم و زیاد کرد.

چندی پیش مدیر یک کارخانهٔ نساجی نکتهٔ مهمی را برایم مطرح کرد. وی گفت که صدها متر پارچهٔ ابریشمی ـ که برای ساخت کراوات در نظر گرفته شده بود ـ به‌علت وجود یک نوار سیاه در روی زمینهٔ قرمز بی‌مصرف ماند. نوار سیاه در روی زمینهٔ قرمزِ ابریشم به رنگ سبز متمایل شده بود. و خریداران ابراز می‌داشتند که به‌جای نوار سیاه، نوار سبز به‌کار برده شده است.

بهتر بود به‌جای نخ سیاه، نخ قهوه‌ای به‌کار می‌رفت تا در نتیجهٔ اثر هم‌زمانی، رنگی خنثی پدید می‌آمد و از ضرر فراوان برای سازندهٔ کراوات جلوگیری می‌شد.

افزون بر این‌گونه امکانات تأثیر رنگ‌های همپایه، امکانات دیگری نیز وجود دارد؛ در شکل ۱۵۰، دو مربع سیاه داریم که در زمینهٔ بنفش قرار گرفته‌اند. در اثر تضاد هم‌زمان (سیمولتانه)

رنگ سیاه به سبزی متمایل است.

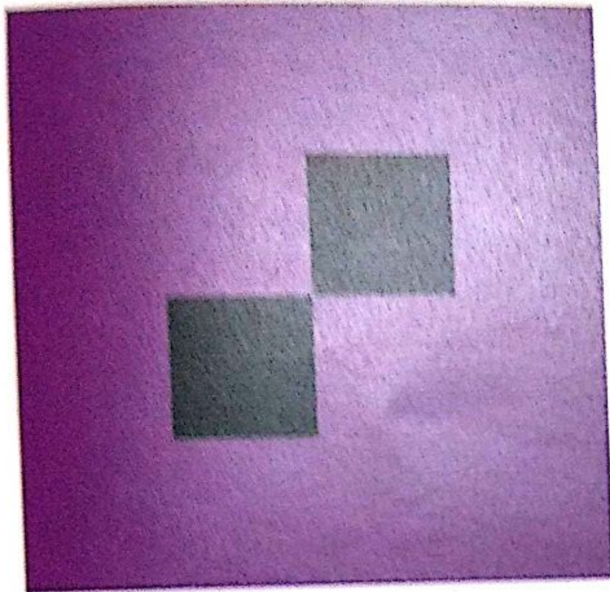
در شکل ۱۵۱، دو مربع سیاه و دو مربع زرد در زمینهٔ بنفش قرار دارند. سیاه در این‌جا تحت تأثیر زمینهٔ بنفش، به سبز متمایل نمی‌شود زیرا وجود رنگ زرد ـ که مکمل بنفش است ـ مانع این تأثیر می‌شود.

در شکل ۱۵۲، دو مربع سیاه مایل به سبز و دو مربع قرمزِ نارنجی در روی زمینهٔ بنفشِ قرمز قرار دارند. قرمزنارنجی در این‌جا به سبزِ آبی احتیاج دارد و قرمزِ بنفش، زرد را می‌طلبد. از این‌رو، سیاه متمایل به سبز، به شدت روبه سبزی آورده است.

رنگ سبز در دایرهٔ رنگ پیش از سبز آبی و پس از زرد سبز قرار دارد. قرمزِ نارنجی و سبزِ آبی در نهایت تضاد هستند و تضاد هم‌زمان را به‌وجود آورده‌اند.

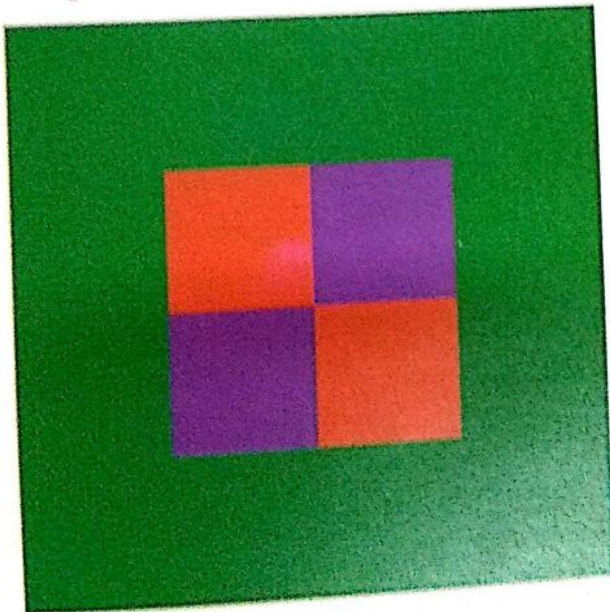
در شکل ۱۵۳، قرمزِ بنفش و قرمزِ نارنجی در روی زمینهٔ سبز قرار گرفته، قرمزِ بنفش جویای آبیِ سبز است و سبز خواهان سرخ که در بین قرمزِ نارنجی و قرمزِ بنفش قرار می‌گیرد. در این‌جا، سبز دارای نیرویی است که قرمزِ بنفش و قرمزِ نارنجی را سرخ نشان می‌دهد و نمونهٔ خوبی برای تضاد هم‌زمان است.

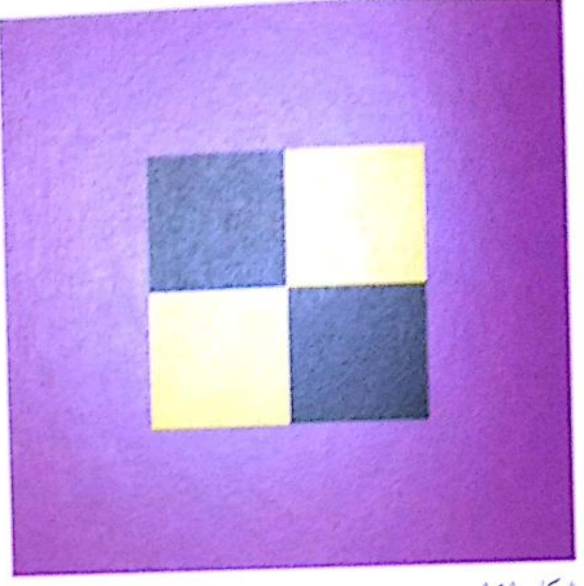
در شکل ۱۵۴، رنگ‌های اولیهٔ زرد و قرمز در زمینه آبی خالص قرار گرفته است و نمودی ثابت دارد. چنان‌چه همین رنگ‌های زرد و قرمز را در زمینهٔ دیگری مثلاً سبز آبی قرار دهیم، نمود دو رنگ قرمز و زرد به‌کلی تغییر می‌کند (شکل ۱۵۵). اثر هم‌زمانی رنگ‌ها با رنگ‌های خالص نیز امکان‌پذیر است. اگر به جای رنگ‌های مکمل، دو رنگ مجاور دایرهٔ رنگی را انتخاب کنیم، تضاد هم‌زمان به‌وجود خواهد آمد. در این آزمایش، زرد را برای بنفش انتخاب نمی‌کنیم بلکه آن را برای قرمزِ بنفش یا برای آبیِ بنفش برمی‌گزینیم. در نهایت، اگر بخواهیم اثر تضاد هم‌زمان را بیش از پیش تشدید کنیم، می‌توانیم دو رنگ مکمل را در مجاور هم با تضاد نسبتاً زیاد قرار دهیم (شکل‌های ۱۷۰ و ۱۷۱).



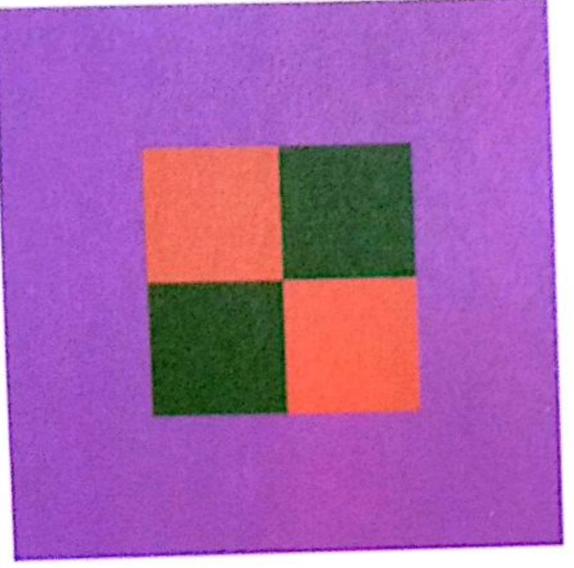
شکل ۱۵۰

شکل ۱۵۳



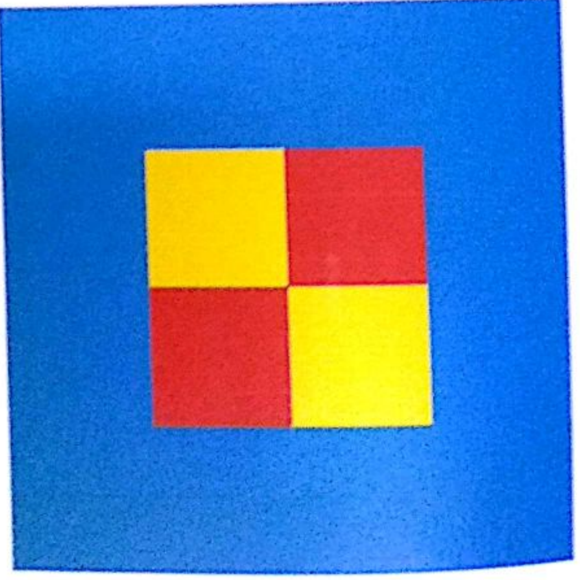


شکل ۱۵۱

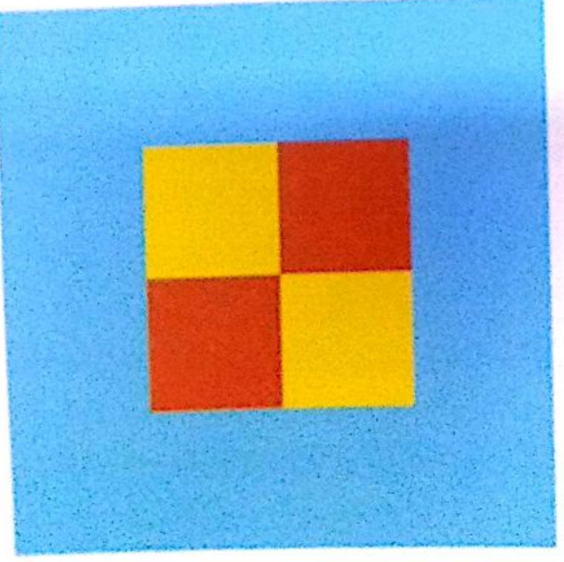


شکل ۱۵۲

شکل ۱۵٤



شکل ۱۵۵



شیطان و ملخ‌ها از کتاب ***مکاشفات یوحنا سَنْ سِوِرْ***، مینیاتور سدهٔ یازدهم، کتابخانهٔ ملی پاریس (شکل ۱۵۶).

مینیاتورهای این کتاب در سدهٔ یازدهم میلادی نقاشی شده است. *شیطان و ملخ‌ها* با قدرت تمام مفاهیمی را نشان می‌دهند که نه تنها از لحاظ تقسیمات هندسی، بلکه از نظر رنگ‌آمیزی نیز بسیار گویا و کوبنده‌اند. این تابلو دارای دو پلان است. یکی زمینه که شامل هشت مستطیل است و دو زوج رنگی سبز ـ قرمزنارنجی و زرد ـ بنفشِ‌قهوه‌ای آن را رنگین کرده است. رنگ‌ها یک در میان در داخل مستطیل‌ها جای گرفته‌اند.

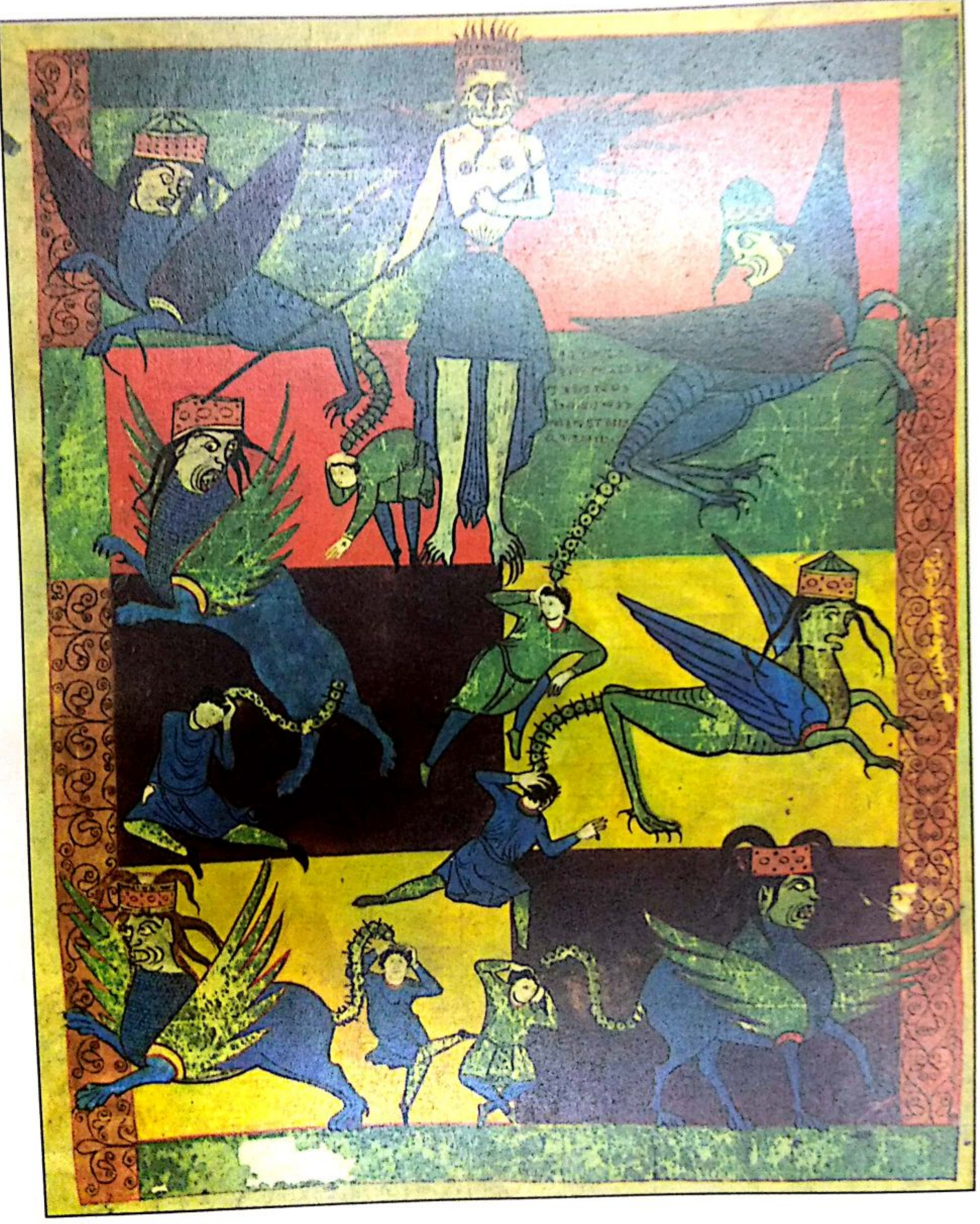
پلان دوم شامل فیگور شیطان، ملخ‌ها و حیوانات آدم‌نماست که هر یک از آن‌ها با دو زوج رنگی آبی ـ نارنجی و سیاه ـ سفید رنگ‌آمیزی شده‌اند. بنابراین، کمپوزیسیون دارای ترکیبی از هشت رنگ است. دو زوج رنگی قرمزِ نارنجی ـ سبز و بنفشِ قهوه‌ای ـ زرد به‌طور دقیق مکمل نیستند، اما ویژگی تضاد هم‌زمان (سیمولتانه) را دارند و در ضمن روشن و درخشان‌اند. در زمینهٔ پشت فیگور شیطان، قرمزِ نارنجی و سبز با قدرتی یکسان به‌نظر می‌آیند در حالی که رنگ‌های آبی و بنفشِ قهوه‌ای نیز دارای جلوه‌ای برابرند.

قدرت خودنمایی زمینهٔ زرد و بنفشِ قهوه‌ای نیز یکسان است و در بعضی از قسمت‌ها سفید ـ سیاه هم دارای تضاد هم‌زمانی است. این مینیاتور، در مجموع، نمایشی از وحشی‌گری و خیانت‌کاری است. از قسمت پایین، چهار فیگور به طرف بالا ترسیم شده‌اند که مرحله به مرحله بزرگ می‌شوند تا به فیگور شیطان می‌رسند.

گاهی برخی آثار هنری بسیار پر بیان و دارای مفاهیم عمیقی هستند که با زیبایی آثار کلاسیک هیچ‌گونه وجه مشترکی ندارند؛ آثاری مانند *فیگورهای حضرت مسیح*، اثر گرانوالد.

شکل ۱۵۶ ـ *شیطان و ملخ‌ها*، مینیاتور سدهٔ ۱۱ م.

←



برهنه کردن حضرت مسیح(ع)، اثر: **ال‌گرکو** (۱۵٤۱ ـ ۱٦۱٤) مونیخ ـ پیناکوتک (شکل ۱۵۷).

ال گرکو نقاشی را نزد تی‌سیین در ونیز آموخت و تحت‌تأثیر او رنگ‌ها را با درجات بی‌شمار به‌کار گرفت. او پیرو ورونز و تنتورتو بود و مانند آنان به ساده کردن تصاویر پرداخت.

نقاشی‌های ال‌گرکو مانند فیگورهای تنتورتو دارای جنبش و تحرک است. او رنگ‌های آرام و بی‌حال ورونز را تغییر داد و با آزادی فراوان آن‌ها را توان بخشید و به هارمونی فوق‌العاده‌ای دست یافت. رنگ‌های تابلوهای او سمفونی عظیمی از رنگ‌های آزاد است.

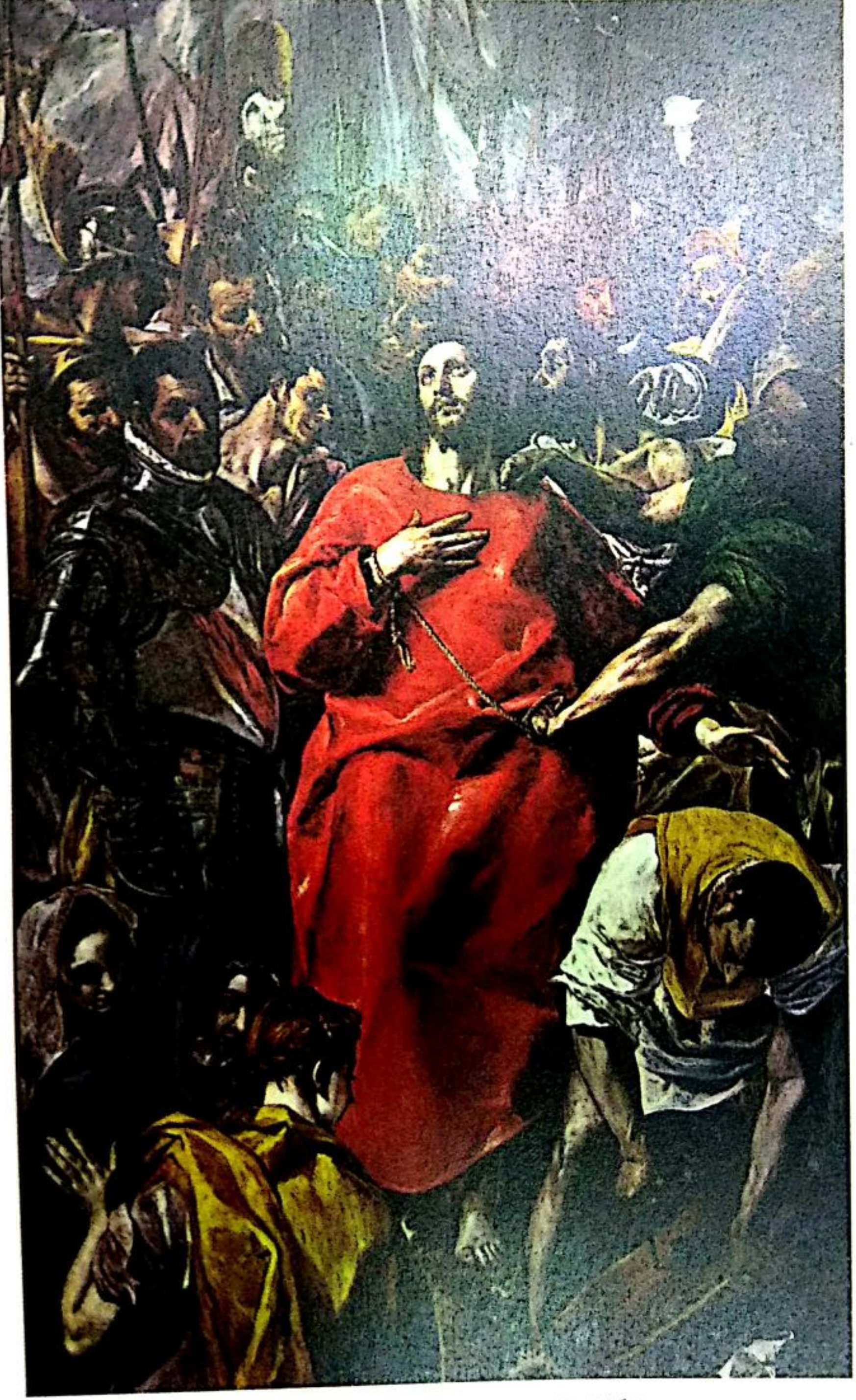
پرسپکتیو و آناتومی طبیعی به‌دست ال‌گرکو مبدل به تصاویری پُرمحتوا و بیانگر شده است. سزان مدت‌ها بعد روش ال گرکو را دنبال می‌کرد. او می‌کوشید رنگ‌ها همانند فرم‌ها در تابلوی نقاشی پر بیان و گویا باشند.

ال گرکو بیش از فرم به رنگ اهمیت داده است و به کمک معانی آن مشاهداتش را شکل داده است. او برای هر موضوعی، از قواعد بصری رنگ کمک می‌گرفت و با فرم به بیان مفاهیم ذهنی می‌پرداخت.

ال گرکو در تابلوی برهنه کردن حضرت مسیح که موضوعش یکی از ظالمانه‌ترین رویدادهای تاریخ است، به‌خوبی شخصیت خود را نشان داده است. مسیح(ع) با شخصیت بزرگ و شاهانهٔ خود، در برابر اعمال خشونت‌آمیز سربازان مسلح، تضاد شدیدی ایجاد کرده است. او در حالی که خرقه‌ای ارغوانی به تن دارد، در مرکز تابلو ایستاده است و سربازان با رنگ سبز تیره‌ای نشان داده شده‌اند. در سمت چپ او، شوالیه‌ای (سوار نظامی) با زره آهنین به رنگ آبیِ خاکستری یادآور جنگ‌جویی و اعمال قدرت در روی زمین است. شوالیه‌ای با زره تیره و نگاهی مکارانه و بی‌تفاوت و بدون تحرک در صحنه حضور دارد. رنگ ارغوانی خرقهٔ مسیح(ع) در رنگ آبیِ خاکستری زره شوالیه انعکاس یافته و درنتیجه به رنگ آبی ـ بنفش دراماتیکی درآمده است. رنگ لباس فولادین سربازان در برابر رنگ ارغوانی خرقهٔ مسیح سست و بی‌حال است. در پایین تصویر و در سمت چپ، مادران مقدّس سر خود را با اندوه از صحنه برگردانیده‌اند. چادر یکی به رنگ زردِ خاکستری و دیگری به رنگ آبیِ تیره است.

مردی روی قطعه‌ای چوب خم شده و با مته مشغول کندن چوب است و روی صلیب کار می‌کند. بدن فشرده و رنگ کت او که به رنگ زرد گوگردی است، اشاره به یکی از بزرگ‌ترین اتفاقات تاریخ است. نورهای مختلف با فرم‌های خشن، مانند رعد و برق در بالای تصویر به رنگ آبیِ خاکستری پخش شده‌اند و با فضای سرد و فلزی و سنگین، خشونت را نشان می‌دهند.

رنگ‌های تابلو عبارت‌اند از: ارغوانی، زرد سبز، خاکستری متمایل به زرد و آبیِ خاکستری که هریک با شدت و ضعف به‌کار رفته‌اند و تضاد همپایه را با ظرافت نشان می‌دهند. تضاد هم‌زمان رنگ‌های این تابلو، به علت عدم وجود رنگ‌های مکمل شدید حالتی دوجانبه دارد. ال گرکو در این‌جا کوشیده است تا حالت اضطراب و شکنجه را به نمایش بگذارد و در این عمل، زیبایی رنگ‌ها را فدای نمایش صحنه‌ای دلخراش از واقعه‌ای غم‌انگیز کرده است.



شکل ۱۵۷ ـ برهنه‌کردن حضرت مسیح(ع)، ال گرکو، مونیخ ـ پیناکوتک.

کافهٔ شبانه، اثر: **ونسان وان گوک (۱۸۵۳ ـ ۱۸۹۰) (شکل ۱۵۸).**

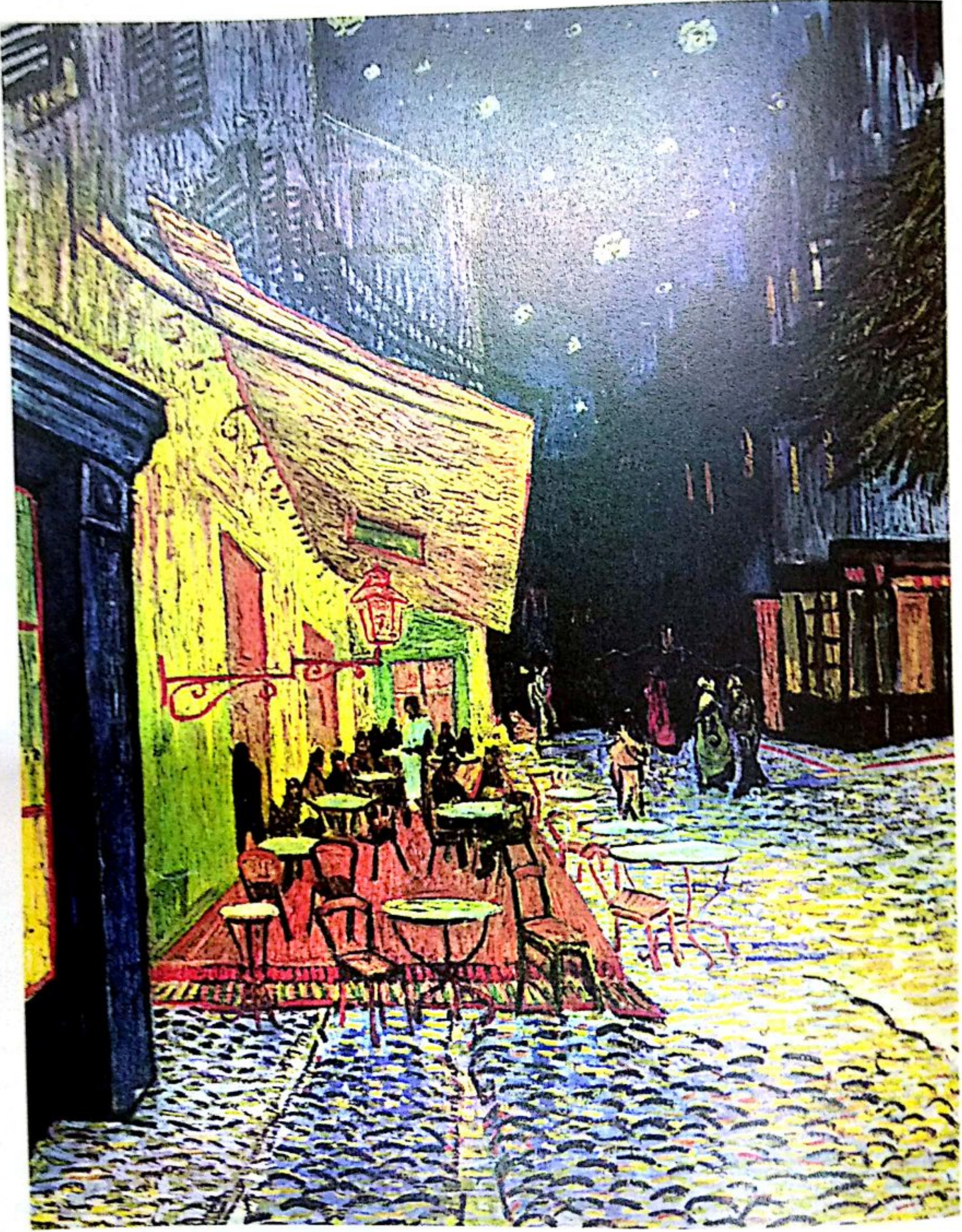
وان گوک پیرو مکتب‌های امپرسیونیسم و نئوامپرسیونیسم است. او بیش از سایر نقاشان این شیوه‌ها به ریتم خطوط و بیان رنگ‌ها توجه کرده است. وان‌گوک سکون آثار نئوامپرسیونیسم را به کیفیتی دینامیک تبدیل کرد. او از دانش رنگ‌ها آگاهی داشت و احساسات ذهنی خود را با رنگ‌های بیانگر ابراز کرد. وان گوک به جای روش نقطه‌گذاری نئوامپرسیونیست‌ها، با تکرار تاش‌های رنگین و ضربات قلم‌مو کار می‌کرد و با توجه به بافتِ رنگ، نمود واقعی و قدرت آن را نشان داد. او نقاشی‌های خود را در لحظاتی شتابان به‌وجود می‌آورد. شیوهٔ رنگ‌آمیزی او توجه بیش از اندازه‌اش را به بیان رنگ‌ها نشان می‌دهد. نقاشی‌های او ظاهراً هماهنگی ندارند، درحالی که در عمق، بسیار پرمعنی هستند.

تابلوی *کافهٔ شبانه* که منظرهٔ شب‌هنگام کافه‌ای را در کنار خیابان نشان می‌دهد، با درخشش رنگ‌های روشن، نورانی شده است. درخشش رنگ‌های گرم در برابر رنگ‌های تاریک و سرد، تضاد بسیار شدیدی دارد. با وجود آن که منبع نور چراغ در داخل تراس تعبیه شده است، درخشندگی قسمت‌های روشن به خاطر نور چراغ نیست، بلکه به خاطر وجود رنگ‌های درخشان زرد و نارنجی و قرمز است که در کمال خلوص به‌کار رفته است. رنگ‌های تاریک آبی و بنفش آسمان لکه‌های نورانی ستارگان را درخشان ساخته است. سنگ‌فرش خیابان با سطحی از نقاط زرد، نارنجی، آبیِ روشن و سیاه نشان داده شده است. آبیِ بنفش آسمان نیز در سمت چپ تابلو، در قسمت درگاهی تکرار شده است تا توازن رنگی ایجاد شود. گه‌گاه، نقاط نارنجی در میان آبیِ سیاه‌رنگ ساختمان‌ها و پنجره‌ها خودنمایی می‌کند. تعدادی عابر در انتهای تاریک خیابان به‌نظر می‌رسند و مشتری‌های کافه تا عمق تراس در روی صندلی‌ها جا گرفته‌اند. صندلی‌های خالی کافه، پنجره‌های روشن و افرادی که در خیابان در رفت و آمد هستند، مفهوم تنهایی را القا می‌کند. برخی از آثار وان‌گوک مانند *کشت*، *صندلی زرد دسته‌دار*، *مرد نشسته*، حالت انزوا و *تنهایی* را به نمایش درآورده‌اند.

وان گوک در این تابلو، عظمت و بلندی آسمان شبانه را در برابر کوچکی و زبونی جهان خاکی قرار داده است. نور مصنوعی و زردرنگ کافه و خانه‌ها تضاد شدیدی با درخشش بنفش ایجاد کرده است و رنگ زرد و نارنجی با آبیِ بنفش آسمان تضاد همپایه دارد. زرد مکمل بنفش و آبی مکمل نارنجی است. رنگ بنفشِ آبی در مجاورت زرد و نارنجی حالتی نوسانی دارد و سطوح وسیع خیره کنندهٔ رنگ زرد نارنجی در مقابل آبیِ بنفش، با حالتی لرزان، در عین‌حال که متعادل نیست، تضاد شدیدی دارند.

رنگ زرد ـ سبز دیوارها و سبزِ تاریک درختان سمت راست، تضاد هم‌زمان را با بنفشِ قرمزرنگ موجب شده است. عدم تقارن از ویژگی‌های این تابلو است، ولی رنگ‌ها بیش از پیش نقشی بیان کننده و شیرین دارند.

شکل ۱۵۸ ـ *کافهٔ شبانه*، وان گوک.



تضاد اشباع (کیفیت رنگ)

شکل ۱۵۹

اشباع رنگ یا کیفیت، درجهٔ خلوص و شدت هر رنگ را نشان می‌دهد. این ویژگی رنگی با میزان درجهٔ خالصی رنگ و اندازهٔ روشنی و تاریکی نیز ارتباط دارد. البته رنگ‌هایی که از تجزیهٔ نور سفید به‌دست می‌آیند، دارای حداکثر خلوص هستند و بالاترین نقطهٔ اشباع را دارند.

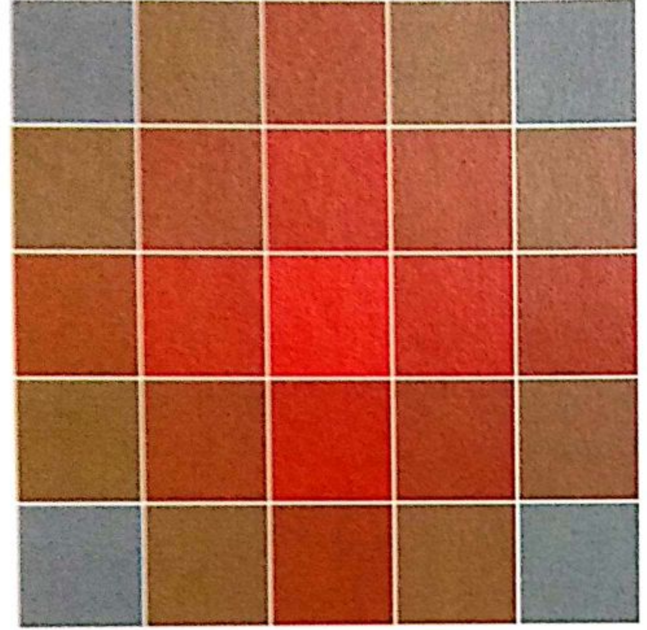
میزان روشنی و تاریکی رنگ‌ها نیز با حداکثر و حداقل درجهٔ اشباع آن‌ها سنجیده می‌شود. در میان مواد رنگی نیز درجهٔ اشباع وجود دارد. چنان‌که در شکل ۱۰۷ دیده می‌شود، شدت و میزان خلوص هر رنگی در جای خاصی از منحنی قرار می‌گیرد. رنگ‌ها را می‌توان به چهارطریق رقیق کرد و از میزان درجهٔ اشباع آن کاست:

۱ ـ رنگ اشباع را می‌توان با رنگ سفید رقیق کرد؛ یعنی از میزان درجهٔ اشباع آن کاست. این روش نشان می‌دهد که هر رنگ چگونه به سردی متمایل می‌شود. مثلاً، رنگ قرمز کارمین (قرمز تا حدودی خالص) در صورتی که رقیق شود به آبی می‌گراید یا وقتی که با سفید مخلوط شود، به‌سرعت کاراکتر خود را از دست می‌دهد. رنگ زرد نیز با سفید کمی به سردی می‌گراید و رنگ آبی به‌سرعت عوض می‌شود. بنفش از سفید بسیار حساس‌تر است و در صورتی که بنفش به‌حالت اشباع در کنار سفید قرار گیرد آن را به‌سختی متأثر می‌سازد. بنفش با سفید روشن‌تر می‌شود و بنفش کم‌رنگی به‌دست می‌آید که رنگی مطبوع و با روح است.

۲ ـ رنگ اشباع با رنگ سیاه رقیق و کم‌رنگ می‌شود. با رنگ سیاه، رنگ زرد از درخشش می‌افتد و کاراکتر آن به کلی از بین می‌رود و درنتیجه به رنگی کسل‌کننده و بدون جلوه و نمود تبدیل می‌شود. بنابراین سیاه، رنگی مضر برای زرد است و آن را نابود می‌کند. ترکیب بنفش با سیاه بر شدت و سنگینی آن می‌افزاید و تیره‌گی آن مرموز و نابودکننده است.



شکل ۱۶۰



شکل ۱۶۱

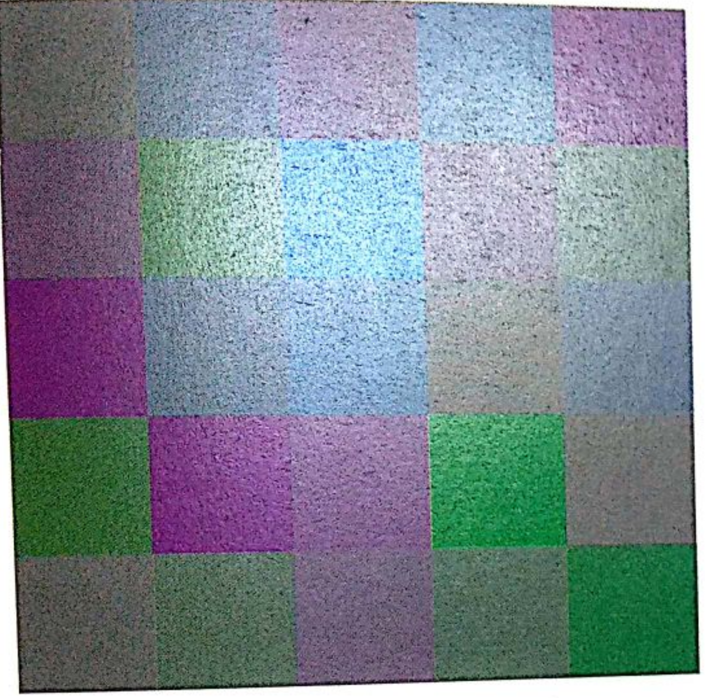
این رنگ در شب بسیار کم‌رنگ و سیاه به‌نظر می‌آید. قرمز کارمین نیز پس از ترکیب با سیاه طنین خاصی می‌یابد. قرمز ورمیون با سیاه رقیق می‌شود و از حالت اشباع خارج شده، به نوعی قهوه‌ای تبدیل می‌شود.

آبی با سیاه تاریک‌تر می‌شود و میزان درخشش آن لطمه می‌بیند و خاموش می‌شود. سبز با سیاه خاموش می‌شود و بیش‌تر از بنفش و آبی تغییر می‌پذیرد. به‌طور کلی، سیاه رنگ‌ها را از درخشندگی می‌اندازد و آن‌ها را سنگین و منفعل می‌سازد (سیاه نابود کنندهٔ رنگ‌هاست).

۳ ـ سیاه و سفید خاصیت اشباع رنگ‌ها و جلوه و درخشش آن‌ها را نابود می‌کند و زمانی که با خاکستری مخلوط شوند، رنگ‌هایی کم‌و بیش تیره فراهم می‌آید. در هر حال، رنگ‌های سیاه، سفید و خاکستری موجب نقصان درجهٔ اشباع رنگ‌های خالص می‌شوند و آن‌ها را تیره می‌کنند.

دلا کروا، هنرمند معروف، از خاکستری متنفر بود و تا آن‌جا که امکان داشت، از آن اجتناب می‌کرد زیرا درجات مختلف رنگ خاکستری به راحتی تأثیر رنگ‌های هم‌زمان را از بین می‌برد.

٤ ـ روش دیگر برای رقیق کردن یا تیره ساختن رنگ‌های اشباع، ترکیبات آن‌ها با رنگ‌های مکمل است. اگر زرد را به بنفش بیفزاییم، رنگی به‌دست می‌آید که بین زرد روشن و بنفش تیره است. سبز و قرمز هم از نظر تاریکی و روشنی با هم اختلافی ندارند ولی زمانی که با هم ترکیب شوند، به رنگ خاکستری سیاه‌رنگی می‌گرایند و درنتیجه، رنگ به‌دست آمده دیگر درجهٔ اشباع رنگ اولیهٔ قرمز و سبز را ندارد. (باید دانست که ترکیبات مختلف «مواد رنگی» به‌صورت مکمل، به نتیجه‌ای صاف و درخشان نمی‌رسد). زمانی که سه رنگ خالص زرد، آبی و قرمز با هم بیامیزند، تیره‌تر می‌شوند و از ترکیب آن‌ها



شکل ۱۶۲

مرکز رنگ روشن حاصل نمی‌شود. در صورتی که نسبت هر یک از سه رنگ اصلی بیش از دیگران باشد، نتیجهٔ ترکیب آن‌ها متمایل به رنگ بیش‌تر خواهد بود؛ یعنی اگر زرد بیش‌تر باشد، نتیجهٔ رنگ خاکستری تیره متمایل به زرد می‌شود و اگر قرمز بیش‌تر باشد، نتیجه به قرمزی متمایل می‌شود و اگر آبی بیش‌تر باشد، خاکستری حاصل به رنگ آبی متمایل خواهد بود.

با ترکیبات سه رنگ اصلی تمام درجات و شدت‌های تاریک و روشن حاصل می‌شود و اگر به جای سه‌رنگ اولیه، رنگ‌های ثانوی یا غیره باشند، نتیجه در همه‌جا به‌همین منوال است و رنگ حاصل یا به زردی یا به قرمزی یا به آبی متمایل خواهد بود.

تأثیرات تاریکی و روشنایی رنگ‌ها نسبی است. یک رنگ مکمل ممکن است در برابر رنگ تاریک، روشن به‌نظر آید، در حالی که همان رنگ روشن در مجاور رنگ سوم تاریک است.

همین حالت نسبی بودن، در باب رنگ‌های اشباع هم صادق است.

در این‌جا، چند تمرین اساسی را دربارهٔ تضاد اشباع در شکلی شطرنجی که از بیست و پنج مربع درست شده، انجام می‌دهیم. مربع مرکزی شطرنجی، رنگ اشباع است. سپس در چهارگوشه، رنگ خاکستری میانه قرار می‌دهیم و کم‌کم به طرف مرکز شطرنجی کم می‌کنیم؛ به گونه‌ای که از رنگ وسط هر شطرنجی، رنگ‌ها به اطراف پراکنده شوند. به‌نظر می‌رسد که رنگ اشباع مرکز را کم‌کم حذف کرده، و به رنگ خاکستری رسیده‌ایم. در شکل‌های ۱۵۹، ۱۶۰ و ۱۶۱، سه رنگ اصلی را در مرکز شطرنجی می‌بینیم که به‌صورت درجه‌ای و یکنواخت از درجهٔ اشباع آن‌ها کاسته شده، به رنگ خاکستری خاموشی رسیده است.

در تمرین دیگر می‌توان رنگ اصلی را در چهارگوشهٔ

شطرنجی قرار داد و مربع وسط را خاکستری کرد. سپس به همان ترتیب از رنگ خالص پیرامون شیء تمرین را شروع کنیم.

شکل ۱۶۲ یک کمپوزیسیون شطرنجی است که از ۲۵ مربع کوچک تشکیل شده است. کمپوزیسیون شامل سه رنگ درخشان با درجهٔ روشنی یکسان است که در میان انواع خاکستری‌ها قرار گرفته است. رنگ‌های خاکستری نیز نمودی ندارند و آرام و خاموش سبب شده‌اند تا سه رنگ دیگر رنگین‌تر شوند و اثر واقعی خود را به‌دست آورند.

در کمپوزیسیونی که تنها از یک رنگ استفاده می‌شود، برای آن‌که آن رنگ خاصیت و نمود اشباع خود را داشته باشد، باید در میان مجموعه‌ای از خاکستری‌ها قرار گیرد و با همان رنگ‌مایه اندکی رنگین شود، بدین‌ترتیب که اگر رنگ مورد نظر قرمز باشد، خاکستری‌ها کمی قرمز به همراه داشته باشند، یا رنگ آبی با ته‌رنگی آبی و در نهایت، زرد با خاکستری‌های متمایل به زرد توأم باشد. بنابراین، نباید رنگ سبز در میان خاکستری‌های مایل به قرمز و آبی در میان خاکستری‌های متمایل به نارنجی قرار گیرد. نتیجهٔ این عمل چنین می‌شود که در کمپوزیسیون موردنظر تنها تضاد اشباع (یا کیفیت) به چشم خواهد خورد و تضاد سرد و گرم مانع تضعیف تضاد اشباع نخواهد شد. تمام رنگ‌های خاموش و به‌ویژه خاکستری‌ها، زمانی زندگی واقعی و نمود اصلی خود را خواهند داشت که در میان ته‌رنگ‌های رنگین و روشن قرار گیرند. در صورتی که در کمپوزیسیونی شطرنجی، رنگ‌های خاکستری و رنگ‌های رنگین با درجهٔ روشنی یکسان به‌کار روند، خواهیم دید که رنگ‌های خاکستری جان می‌گیرند و خودنمایی می‌کنند و در عوض رنگ‌های رنگین هم ارتفاع آن‌ها، قدرت رنگی خودرا می‌بازند.

نوزاد، اثر: **جرج دُلا تور** (؟ ـ ۱۶۵۹) موزهٔ رن، فرانسه (شکل ۱۶۳).

دُلا تور در زمان حیاتش شهرت و اعتبار فراوانی یافت اما از مرگش در سال ۱۶۵۹، به فراموشی رفت. او در زمان کوبیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها دوباره بر سر زبان‌ها افتاد. موضوع تابلوهای او ساده و مربوط به زندگی روزانهٔ مردم است. دُلا تور تمایل زیادی به نقاشی مناظر شبانه داشت و با سایه‌روشن‌های دقیق کار می‌کرد. البته پیش از او هنرمندان دیگری نیز از جمله کاراواژیو و تَنتُورِتُو با همین روش کار کرده بودند. تنتورتو گاهی موضوعات کارهای خود را با موم یا با گل‌رس درست می‌کرد و آن‌ها را در نور شمع قرار می‌داد تا نحوهٔ توزیع و پخش نور را بهتر ببیند. جرج دُلا تور سعی می‌کرد تا کارهایش هر چه بیش‌تر شفاف، درخشان و منبعی از نور باشد. آثار وی با داشتن حالت رئالیستی با آثار رامبراند متفاوت است، زیرا رامبراند نور را به‌صورت مجرد می‌دید. تابلوی *نوزاد* مادرجوانی را نشان می‌دهد که بچه‌اش را خوابانده و زنی دیگر در پرتو شمعی که در دست دارد، صورتش روشن شده است. در تقسیمات تابلو، فرم‌های افقی، مورب و عمودی از اهمیت خاصی برخوردارند. فرم بدن‌ها نیز مشخص است. به‌طور کلی، ترکیب‌بندی تابلوی او از آثار فرانسسکا چیزی کم ندارد. صورت مادر کاملاً از روبه‌روست و بچه و زن دیگر به‌صورت نیم‌رخ نشان داده شده‌اند. هر دو زن به بچه نگاه می‌کنند. سایهٔ دست و نور شمع که بر صورت بچه پرتو افکنده، نگاه بیننده را به‌خوبی به سمت بچه می‌کشاند. نور شمع صورت بچه را نوازش می‌دهد و به او حالتی معصومانه داده است. مهم‌ترین نقطهٔ تابلو جایی است که سر بچه قرار گرفته و اکثر خطوط اطراف فیگورها در تاریکی و زمینه محو شده تا حالتی طبیعی و آرام به تابلو بدهند. روشنی سر و صورت بچه تا سفیدی سینهٔ زن سمت چپ ادامه یافته و کم‌کم در قسمت سر به تاریکی رفته است. رنگ‌آمیزی‌های دُلا تور بیش‌تر ذهنی است. او معمولاً از یک خانوادهٔ رنگ استفاده می‌کرد و رنگ‌های دلخواهش قرمز، سیاه و سفید بودند. به تضاد تاریک و روشن بسیار اهمیت می‌داد و در عین حال، تضاد اشباع را نیز می‌پروراند و بیش از پیش به آن نظر داشت. با آگاهی به اشباع رنگ، قرمز آتشی را در نهایت گرمی به‌کار می‌گرفت و به‌خاطر وجود تضادهای آرام تاریک و روشن، آثار او جملگی از آرامش خاصی برخوردار است. تابلوهایش نیز معمولاً مرموز و بیش‌تر نمایانگر حالات ذهنی و درونی است.

شکل ۱۶۳ ـ *نوزاد*، جرج دُلاتور، موزهٔ رِن، فرانسه.

شکل ۱٦٤ ـ *درس پیانو*، هانری ماتیس، موزهٔ آرت مدرن، نیویورک.

درس پیانو، اثر: **هانری ماتیس** (۱۸٦۹ ـ ۱۹٥٤) موزهٔ آرت مدرن، نیویورک (شکل ۱٦٤).

هانری ماتیس از نقاشان گروه فوویست پاریس بود که نام او همواره با کلمهٔ فوویسم همراه است. این نقاشان به راهی می‌رفتند که پیش از آن‌ها گوگن نیز رفته بود. ماتیس با رنگ‌های درخشان در سطوحی وسیع کار می‌کرد. در نقاشی‌های او تنوع رنگ فراوان و تضادها به چشم می‌خورند. هرگاه رنگ‌های آکروماتیک را در جوار رنگ‌های خالص کروماتیک قرار می‌داد، رنگ‌های آکروماتیک جزء رنگ‌های کروماتیک محسوب می‌شدند. ماتیس در سال‌هایی که با تلاش فراوان کار می‌کرد، رنگ‌های موضعی و روشنی‌ها و تاریکی‌ها را نادیده می‌گرفت و نقاشی‌هایش بیش‌تر و بیش‌تر به سوی سطح و تجرید متمایل می‌شد.

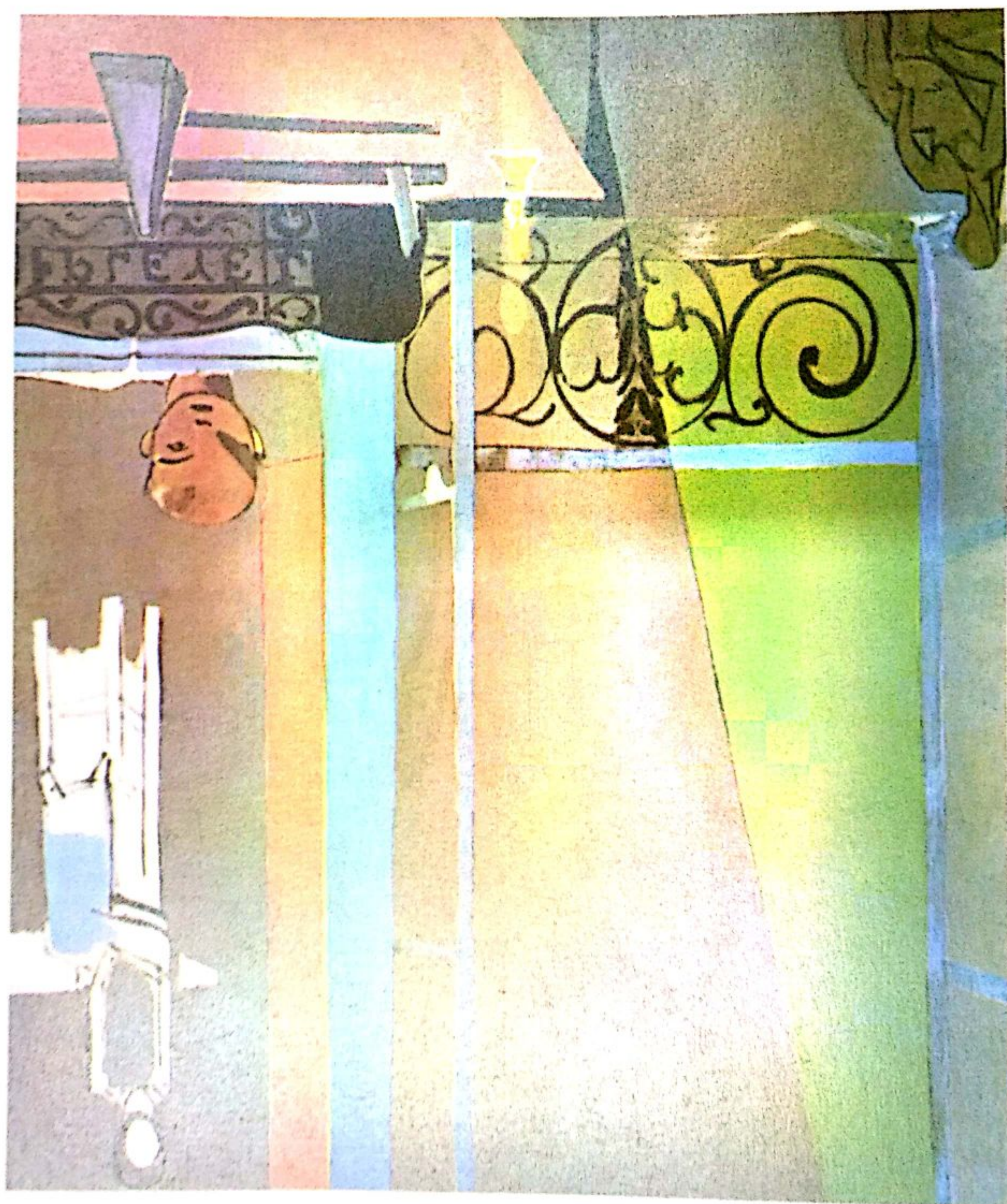
تابلوی *درس پیانو* در ۱۹۱٦ کشیده شده است و در آن، کلیهٔ رنگ‌ها (به استثنای سیاه قسمتی از پیانو و رنگ سفید فیگوری که در پلان عقب قرار دارد) دارای درخششی یکسان هستند.

رنگ خاکستری متمایل به سبز در سطحی وسیع، در بالا و پایین تصویر به چشم می‌خورد و در سمت چپ، رنگ نسبتاً شدیدی وجود دارد که به حالت اشباع نزدیک است.

رنگ آبی و مکملش نارنجی، با ارتفاع مساوی، در کنار هم فعال و پرشکوه‌اند و سبز شدیدی که در سمت چپ قرار گرفته، هم‌ارتفاع نارنجی و آبی انتخاب شده است. در جای دیگر، رنگ ارغوانیِ روشن پارچهٔ روی پیانو با رنگ سبزِ پررنگ، در حالت مکمل‌اند. در محل تلاقی سطوح ارغوانی روشن و سبز پررنگ، شمعدانی کوچکی قرار گرفته است.

رنگ نارنجی سر پیانیست و سبزِ زردگونهٔ شمعدانی روی پیانو، هم‌سطح رنگ‌های قبلی است. خطوطی که روی پیانو به‌شیوهٔ نقاشی‌های شرقی کشیده شده است، جلوهٔ پنجره‌های مشبک را دارد و در سمت چپ، نرده‌های پنجره با فرم‌های منظم آرابسک‌های مدور تزیین شده است.

در قسمت راست و عمق تابلو دخترکی در روی صندلی نشسته و به پیانیست نگاه می‌کند. گویی هیکل او از میان آیینه‌ای منعکس شده و به حالت کشیده درآمده است. کودک پیانیست به نواختن پیانو مشغول است، گویی آهنگی لطیف و عاشقانه در فراق یار می‌نوازد.



ماهی‌های جادویی، اثر: **پل کله** (۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۰) موزهٔ هنر، فیلادلفیا (شکل ۱۶۵).

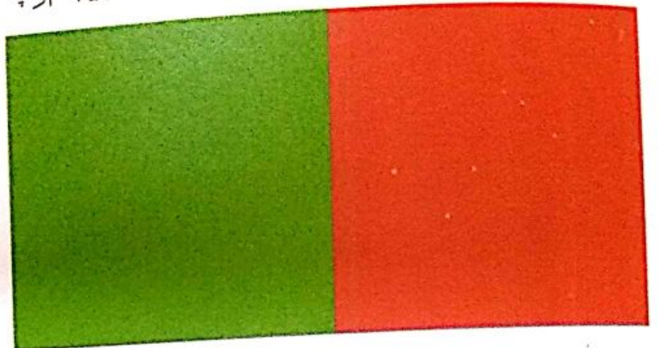
پل کله در تمام تابلوهای خود با استفاده از تمام امکانات رنگ‌ها، مفاهیم آن‌ها را به‌خوبی دریافته و عالمانه به‌کار گرفته است. تنوع رنگ‌ها در آثار او به گونه‌ای است که نمی‌توان برای او از لحاظ کاربرد رنگ شخصیت ثابتی فرض کرد. او با اصرار تمام رنگ‌ها را برای موضوعات شاد و غم‌انگیز، زمینی و آسمانی، مادی و معنوی مورد آزمایش قرار داده است. کله به‌شدت رنگ‌ها را می‌ستود و آن‌ها را با توجه به معنی و روح‌شان به‌کار می‌برد. در تابلوی *ماهی‌های جادویی* دو نوع تضاد در نظر گرفته شده است. اول، تضاد روشن و تاریک به‌کمک رنگ‌های آبی، سفیدها، صورتی‌ها، و نارنجی‌ها و دوم، تضاد اشباع به‌کمک رنگ‌های قرمز و آبی تیره.

زمینهٔ تابلو، رنگ آبی شب را به‌خود گرفته تا در روی آن رنگ‌های خالص و روشن بدرخشند و مانند ماهی‌های قرمز تابلو از میان تاریکی زمینه به این طرف و آن طرف، از تاریکی به روشنایی لیز می‌خورند. در وسط تابلو و در خانه‌ای کوچک، یک ساعت دیواری قرارگرفته است که یک ربع به نیمه‌شب را نشان می‌دهد. کمی پیش از نیمه‌شب، ماهی جادویی آبی‌رنگ باریکی، در زیر ماهی قرمز به‌صورت تقریباً نامرئی از سمت راست به طرف ساعت دیواری غوطه می‌خورد. زمانی که زنگ ساعت دوازده نواخته شود، حرکت ماهی جادوگر تند و او فرمانروای آب‌ها می‌شود. تمام ماهی‌ها با حرکتی افقی در مسیر ماهی جادویی حرکت می‌کنند. در پایین تابلو، کنار ساعت شنی‌ای که پنج شاخه گل در آن قرار دارد، یک فیگور انسان ایستاده دیده می‌شود. روی سر این انسان دو صورت به هم آمیخته‌اند که یکی زن و دیگری مرد است. در گوشهٔ چپ و پایین، هیکل انسانی به‌صورت مورب به بالا نظر می‌اندازد. در جاتخم‌مرغی نیز تخم‌مرغ قرمزی قرار گرفته است. در بالای همین قسمت، یک ماهی صورتی با نگاه ماهی جادویی در جای خود ایستاده است دو لکهٔ ابر آبی نیز به عشق از دست رفتهٔ ماهی صورتی اشاره دارد. در بالا و وسط تابلو، قرص ماه می‌درخشد، پرده‌های قرمز اتاق مانع نگاه کردن این ماهی به‌سوی ماه شده است.

این نقاشی که در عین‌حال، حالتی انبساط‌آور را القا می‌کند، با تخیلاتی مضحکانه به‌وجود آمده است.



شکل ۱٦٥ ـ *ماهی‌های جادویی*، پل کله، موزهٔ هنر، فیلادلفیا.







تابلو بـه سـادگی ممکـن نیسـت، زیرا سطوح رنگی یک تابلو معمـولاً نامـنظم و تکـه‌تکـه‌انـد و اگـر بخواهیـم آن‌هـا را بـا نسـبت‌هـای سـادهٔ عـددی بسنجیم با اشکال روبه‌رو می‌شویم. ایـن‌جاسـت کـه چشم با حساسیتش نسبت به رنگ‌ها، آن‌ها را انـدازه‌گیـری مـی‌کند و این نیز در صورتی نتیجهٔ خوب خواهد داد که ورزیده و سالم و نافذ باشد.

گوته ارزش‌های رنگی نور را به‌ترتیب زیر ارائه داده است:

زرد : نارنجی : قرمز : بنفش : آبی : سبز

۹ : ۸ : ٦ : ۳ : ٤ : ٦

و نسـبت‌هایی که برای رنگ‌های مکمل تعیین کرده، به قرار زیر است:

زرد : بنفش =۹ :۳ =۳ : ۱ = ۳/٤ : ۱/٤ بنفش:زرد

نارنجی : آبی = ۸ : ٤ = ۲ : ۱ = ۲/۳ : ۱/۳ آبی:نارنجی

قرمز : سبز = ٦ : ٦ = ۱ : ۱ = ۱/۲ : ۱/۲ قرمز: سبز

بـرای تـبدیل ایـن ارزش‌هـا بـه سـطوح هماهـنگ، بـاید ارزش‌هـای نـوری آن‌ها را در نظر گرفت؛ مثلاً، شدت نور زرد سه‌برابر رنگ مکملش، یعنی بنفش است. بنابراین، باید یک‌سوم سـطح رنـگ بـنفش جای خودنمایی داشته باشد. در شکل‌های ١٦٦،١٦٧ و ١٦٨، اصـول یادشـده و نسـبت‌هـای گوته رعایت شـده است. این نسبت‌های رنگی در رنگ‌های مکمل هماهنگی ایجاد می‌کند و نسبت‌های آن‌ها بدین قرار است:

۳/٤ : ۱/٤ = بنفش : زرد

۲/۳ : ۱/۳ = آبی : نارنجی

۱/۲ : ۱/۲ = قرمز : سبز

و سـطوح هماهـنگ برای رنگ‌های اولیه و ثانوی به‌ترتیب زیر است:

سبز : آبی : بنفش : قرمز : نارنجی : زرد

۳ : ٤ : ٦ : ۹ : ۸ : ٦

که به‌صورت زیر نیز می‌توان نوشت:

٤ : ۳ = نارنجی : زرد

٦ : ۳ = قرمز : زرد

۹ : ۳ = بنفش : زرد

۸ : ۳ = آبی : زرد

۸ : ٦ : ۳ = آبی : قرمز : زرد

۸ : ۹ : ٤ = آبی : بنفش : نارنجی

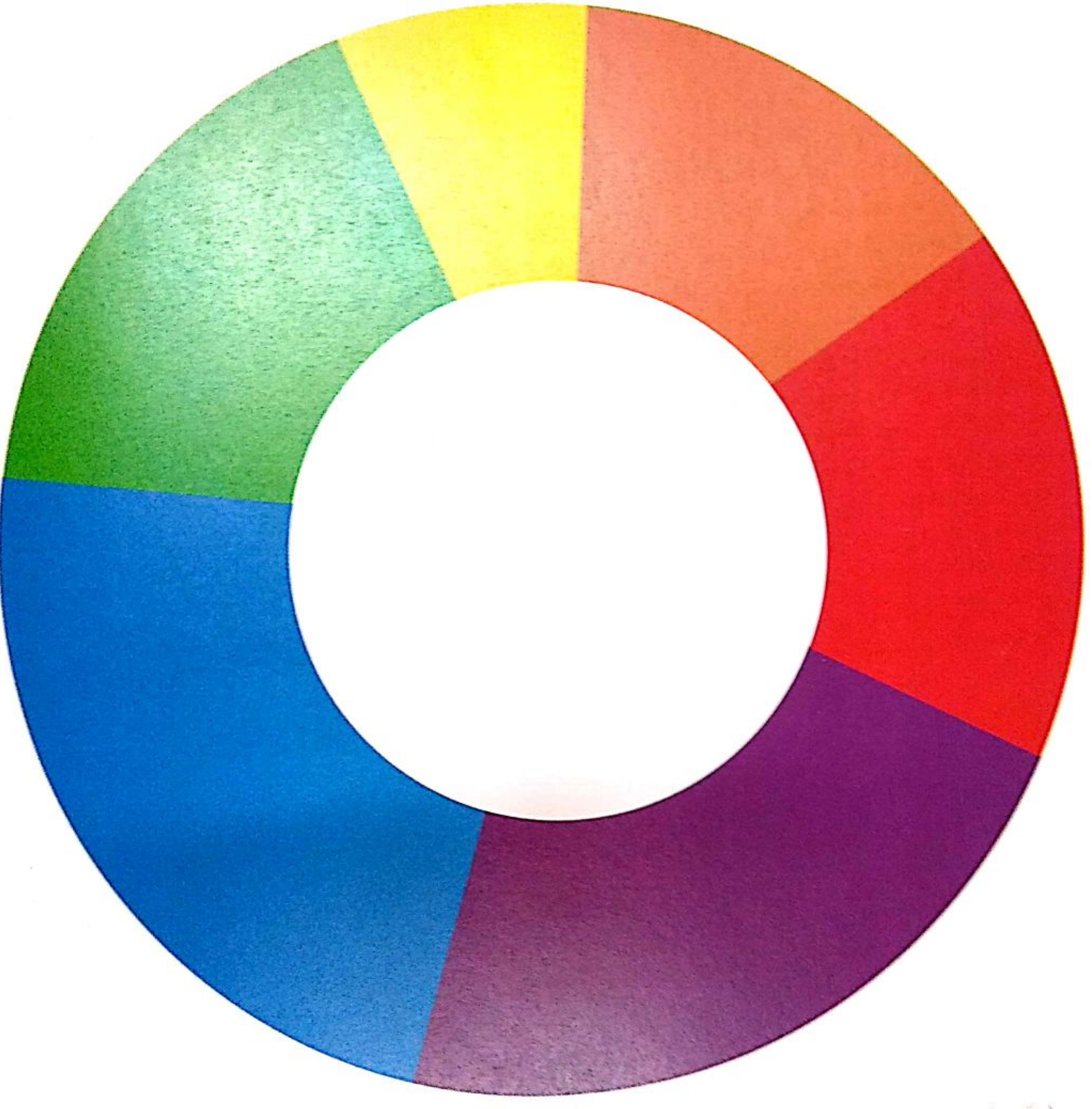
سایر رنگ‌ها نیز با همین نسبت و تناسب با یکدیگر مقایسه و ترکیب می‌شوند.

در شـکل ١٦٩، رنگ‌های اولیه و ثانویه براساس نسبت‌های هـارمونیک و رعایت اندازه‌های فوق در دایره تنظیم شده است. و الگـوی خوبـی اسـت که رابطه‌های همهٔ رنگ‌های طیف را با توجه به تضاد سطوح آن‌ها نشان می‌دهد. ابتدا تمام دایره به سه قسـمت تقسیم شده و جای هر یک از قسمت‌ها نیز با توجه به نسـبت رنـگ‌هـای مکمـل تعیین شده است. ۱/۳ از دایره برای رنـگ زرد و بـنفش با نسبت‌های ۱/٤، و ۳/٤ و ۱/۳ دیگردایره بـرای رنـگ‌هـای نـارنجی و آبی با نسبت‌های ۱/۳ و ۲/۳ و در نهایت ۱/۳ دیگر دایره نیز برای رنگ‌های قرمز با نسبت‌های۱/۲ و ۱/۲ در نظر گرفته شده است.

پـس از ایـن تقسـیم‌بـندی، رنـگ‌هـای سـرد را یک سو و رنـگ‌هـای گرم را در سوی دیگر دایره تنظیم می‌کنیم تا مطابق نظم زیر قرار گیرند:

زرد، نـارنجی، قرمـز، بـنفش، آبـی و سبز. در مجموع، میان رنگ‌های طیف رنگی هماهنگی به‌وجود می‌آید.

در ایـن‌جـا زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سبز با سطوح معیـن و هماهـنگ گـردهم آمـده‌انـد و در آن همهٔ فرمول‌های رنگی در باب نسبت‌های هماهنگ به‌راحتی دیده می‌شوند. باید توجـه داشـت کـه رنـگ‌هـای این دایرهٔ رنگی باید خالص و با حداکـثر درجـهٔ اشـباع باشـند تـا درنـتیجه، جلوه و نمود تضاد سـطوح و نسـبت‌هـای رنگـی شـدیدتر شـود. چـنان‌چـه از تـه‌رنـگ‌هـای ضعیف‌تر استفاده شود، تأثیر رنگ‌ها در یکدیگر



شکل ۱۶۹

شکل ۱۷۰

شکل ۱۷۱

ضعیف می‌شود. همچنین، میزان روشنی و خلوص رنگ و وسعت سطوح آن، دو عامل مهم ارزیابی هستند که با هم ارتباط نزدیک دارند. اگر رنگی در یکی از نسبت‌های رنگی تسلط و نفوذ داشته باشد، رنگ دیگر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. باید دید چه نسبتی را باید در ترکیبات رنگی به‌کار برد تا رنگی اهمیت ویژه بیابد. احساس و شعور هنری و تمایلات شخصی ما را در رسیدن به نتایج با ارزش و نوآوری هنری راهنمایی می‌کند. در ضمن، باید دانست که انگیزهٔ اهمیت دادن به رنگی خاص کدام است. در شکل ۱۷۰، مربع‌های کوچک خاکستری به‌خوبی تحت تأثیر رنگ نارنجی قرار گرفته، آبی به‌نظر می‌آید. در شکل ۱۷۱ نیز رنگ قرمز مقدار کم‌تری از سطح شطرنجی را اشغال کرده است. در شکل ۱۷۰ نیز رنگ مسلط چنین تأثیری دارد. در این نمونه‌ها، رنگ‌ها با حالت هم‌زمانی، به‌وضوح مکمل خود را می‌طلبند. این حالت همپایه و هم‌زمانی (سیمولتانه) رنگ‌ها برای چشم شرایطی را به‌وجود می‌آورد که منطبق بر خصوصیت رنگ‌های مکمل است.

هنوز روشن نیست این ویژگی را چه چیزی در انسان برمی‌انگیزد ولی در هر حال، قانونی طبیعی است که برای موازنه و تعادل رنگ‌ها در وجود انسان نهفته است و در مورد زیست‌شناسی نیز سودمند است. گیاهان و حیوانات کمبودهای طبیعت را به‌گونه‌ای جبران می‌کنند و در مقابل آن نیروهای خود را تقویت می‌کند.

در شکل ۱۷۱، زرد سبز، نسبتاً سطح وسیعی دارد امّا نظر به این‌که قرمز در کنار زرد سبز آمده است و دو رنگ مکمل با حداکثر شدت نیست، اثر تضاد سطوح به‌صورت تضاد هم‌زمانی درآمده است. هرگاه قرمز و سبز با درجه شدت و درخشش یکسان و با نسبت‌های مساوی باشد، حداکثر خاصیت رنگ‌های مکمل را خواهند داشت، در این‌جا، اثر کامل‌کنندگی

آن‌ها ضعیف‌تر است زیرا رنگ سبز زرد کاملاً مشبع نیست.

کاربرد دو تضاد رنگی به شدت بخشیدن یک رنگ بر دیگری می‌انجامد و می‌تواند تأثیر رنگی فوق‌العاده زنده و نادری به‌وجود آورد. تضاد کمیت (سطوح رنگ) سایر تضادها را دگرگون می‌سازد.

در یک کمپوزیسیون رنگی که براساس تضاد تاریک و روشن است، چنان‌چه سطح کوچک روشنی در میان سطحی وسیع و تاریک قرار گرفته باشد، قدرت خودنمایی سطح کوچک رنگی شدیدتر می‌شود و سطح دیگر پهن‌تر و عمیق‌تر به‌نظر می‌آید.

تابلوی مردی با کلاه‌خود طلایی، اثر رامبراند، بهترین نمونه است. در این تابلو، سطح کوچک روشنی که در روی شانه آمده است، حالت طبیعی سر و اندازهٔ واقعی آن را نشان می‌دهد. موندریان در تابلوی کمپوزیسیون ۱۹۲۸، نیز همین تضاد نسبت یا کمیت را مطرح کرده است. سطح کوچک زرد در برابر سایر سطوح اهمیت بیش‌تری یافته است. بنابراین، تضاد نسبت و انتخاب سطوح متفاوت رنگی به همان اندازهٔ انتخاب خود رنگ مهم است. به‌همین دلیل، همواره باید در کمپوزیسیون‌های رنگی اندازه و حدود رنگ‌ها با دقت زیاد معین شود. سطوح رنگ، اندازه و مرز خود را از خود رنگ کسب می‌کنند، نه آن‌که از قبل با خطوط مشخص شده باشند.

رعایت این قاعدهٔ خاص در تعیین درست سطوح رنگ بسیار مهم است. اندازهٔ سطوح رنگ نباید با خطوط طراحی از قبل مشخص شود، زیرا رنگ‌ها و نسبت‌های آن‌ها در گرو درخشندگی و میزان درجهٔ اشباع آن‌ها است و تضادهای رنگی نقش مهمی دارند. مثلاً، سطح رنگ زرد در زمینه‌ای روشن و کم‌مایه، با همان زرد در زمینه‌ای تیره به‌طور کلی متفاوت است. زمینهٔ کم‌رنگ و روشن، سطح کوچکی از زرد را می‌طلبد، در حالی که زیرا رنگ زرد در زمینهٔ تاریک هر چند هم کوچک باشد، به اندازهٔ کافی خواهد درخشید. بدین‌ترتیب، باید پذیرفت که رابطهٔ سطوح رنگ برخاسته از ماهیت ذاتی و نسبی آن‌هاست.

* * *

منظره و سقوط ایکار، اثر پیتر بروگل (۱۵۲۵ - ۱۵۶۹) موزهٔ هنرهای سلطنتی، بروکسل (شکل ۱۱۲).

بروگل نقاش اروپای شمالی و از سرزمین هلند است. کارهای او به‌طور کلی با آثار نقاشان هم‌دوره‌اش در ایتالیا متفاوت است. بروگل به‌رغم نقاشان ایتالیایی و تمایلات تجمل‌پرستانه و آثار ایده‌آلیستی آن‌ها، در شمال اروپا اشتیاق زیادی به نشان دادن رسم و عادت و واقعیت زندگی محیطش داشت. هرگز به نقاشی افراد تنها علاقه نشان نمی‌داد، بلکه بیش‌تر سوژه‌های مردمی را مانند جشن‌ها و سوگواری‌ها و گروه‌های زحمتکش و زندگی آنان به نمایش می‌گذاشت. شهرها و مناظر و آدم‌ها همیشه موضوع نقاشی او بودند و باتمام جزئیات نشان داده می‌شدند. در تابلوی منظره و سقوط ایکار، فیگورهای انسانی در چشم‌اندازی از زمین‌های کشاورزی، چراگاه، جنگل و شهر، آسمان و دریا زنده و در حال کارند. در پلان اول تابلو، دهقانی در حال شخم زدن است. چوپانی ایستاده و دیگری مشغول ماهی‌گیری است. باد در بادبان کشتی افتاده و کشتی در حرکت است. شهری که از دور پیداست، به‌صورت افقی در آب پیش رفته و با خط افق یعنی از جایی که خورشید طلوع می‌کند، تابلو را به دو قسمت تقسیم کرده است. افرادی که در خشکی هستند، به سقوط «ایکار» در آب، در نزدیکی کشتی توجهی نمی‌کنند؛ یعنی واقعیتی که بروگل همیشه به نشان دادن آن اصرار دارد. رنگ‌ها در همه‌جا رنگ واقعی اشیا را نشان می‌دهند و مفهوم خاصی ندارند. سطح کوچک قرمز پیراهن کشاورز به حالت تضاد کمیت در مقابل تمام رنگ‌های منظره تنها و ناچیز است. این نمونه‌ای از «تضاد سطوح رنگ» است. در این‌جا، بروگل به تضاد تناسب فرم‌ها (کوچکی و بزرگی) نیز توجه داشته است.

به‌طور کلی، سه نسبت انسانی در تابلو مشهود است: نخست، فیگور بزرگ کشاورز؛ دوم، چوپان؛ و سوم، ماهی‌گیر.

شکل ۱۷۲ ـ *منظره و سقوط ایکار*، اثر: پی‌تر بروگل، موزهٔ هنرهای سلطنتی، بروکسل.

این ویژگی در مورد کوه سفید دست چپ، صخرهٔ بزرگ و صخرهٔ کوچک در آب نیز دقیقاً رعایت شده است. کشتی بزرگ بادبانی، کشتی کوچک و قایق‌های ماهی‌گیری نیز همین ریتم و تناسبات را دارند. رنگ‌های حاکم بر تابلو قرمزِ نارنجی و سبز آبی و ترکیبات آن‌ها است. از نظر تقسیم‌بندیِ فضا نیز تابلو ترکیب‌بندیِ محکمی دارد. به‌طور کلی، حرکت مسلط در تابلو به‌صورت حرکتی مورب از گوشهٔ راست و پایین به‌طرف چپ به بالا ادامه می‌یابد، یعنی حرکت از سوی چوپان به‌صورت مورب به بالا به سوی صخره‌های کوه سفید می‌رسد و از کوه سفید به جانب شهر ادامه می‌یابد و در نهایت، در مسیر خط افقی به کوه‌های سمت راست می‌رسد. در این‌جا، حرکت مورب با حرکت افقی فوقانی در حالت متضادند. درخت‌های سمت چپ با حرکتی عمودی، حرکت دکل‌های کشتی بزرگ را تکرار می‌کنند. امتداد سر کشاورز به سوی صخرهٔ کوچک و قایق‌های ماهی‌گیری و کشتی کوچک با حرکتی مورب به سوی بالا پیش می‌رود تا نقطهٔ طلوع خورشید را در خط افقی افق در برگیرد. فرم‌های عمودی با اثر استاتیک (ایستا) خود در حالت تضاد با فرم‌های دینامیک (پویا) مورب ومدور تابلو هستند.

حالت متفکرانه و تنهای اشخاصی که در این منظرهٔ بزرگ هستند، به وحدتی که وجود انسانی با طبیعت دارد اشاره می‌کند.

ترکیب رنگ‌ها

برای آشنایی بیش‌تر با دنیای رنگ، لازم است به چند نمونهٔ ترکیبات رنگی اشاره کنیم و با توجه به حساسیت و آگاهی تکنیکی افراد از رنگ‌ها، آزمایش‌های ساده و پیچیده‌ای را مطرح کنیم. رنگ‌ها را می‌توان با سیاه، سفید یا خاکستری مخلوط کرد، یا این‌که چند رنگ کروماتیک را با رنگ‌مایه‌های دیگر و با تنوع زیاد مورد آزمایش قرار داد. هر آزمایش نتیجه‌ای متفاوت به‌دست خواهد داد.

۱ ـ ترکیب به‌صورت باند

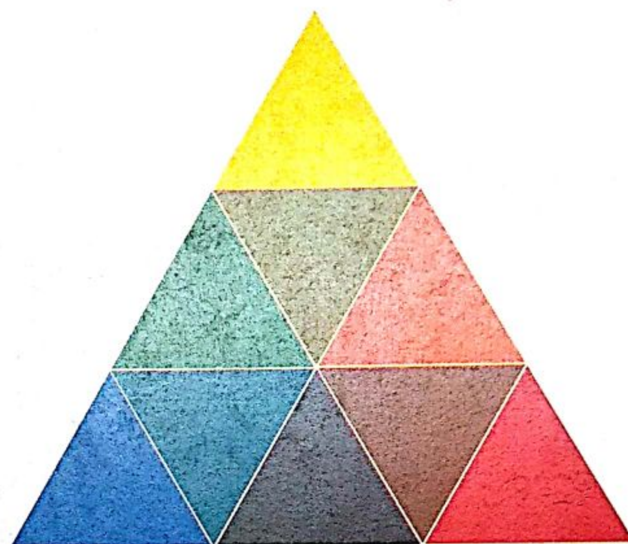
چند زوج رنگی را برمی‌گزینیم و هر یک را در سمتی از باند قرار می‌دهیم. آن‌گاه، آن‌ها را مرحله به مرحله و با نظمی مشخص به‌گونه‌ای ترکیب می‌کنیم که دو رنگ اصلی در دو طرف باند باشند و تغییرمایه‌های گوناگون دو رنگ در بین این دو قرار گیرند. ممکن است رنگ‌های حاصل روشن‌تر یا تیره‌تر از دو رنگ اصلی بشوند (شکل‌های ۱۳۳ و ۱۳۵).

۲ ـ ترکیبات مثلثی

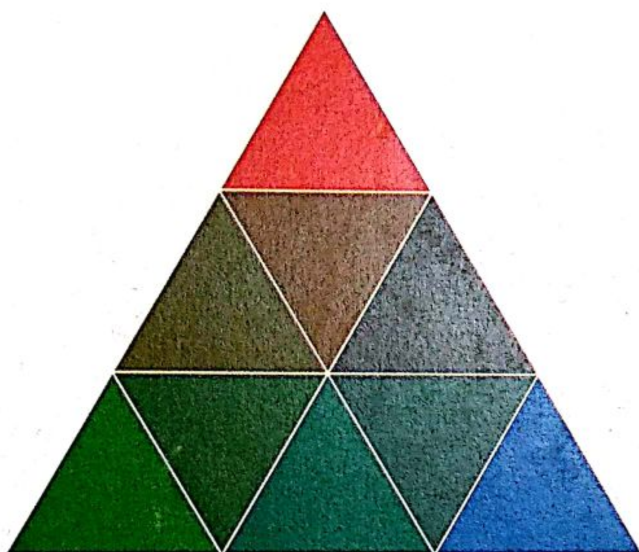
سه ضلع یک مثلث متساوی‌الاضلاع را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم، سپس، نقاط به‌دست آمده را به‌هم وصل می‌کنیم تا نه مثلث کوچک به‌دست آید. آن‌گاه در هر گوشهٔ مثلث بزرگ، رنگ‌های اصلی و صاف قرار می‌دهیم (زرد، آبی و قرمز). سپس زرد را با قرمز و آبی، و آبی را با قرمز مخلوط می‌کنیم که رنگ‌های نارنجی، سبز و بنفش در وسط اضلاع مثلث به‌دست می‌آید. در پایان، سه مثلث سفید باقی‌مانده را با سه‌رنگ مجاورشان ترکیب و رنگ‌آمیزی می‌کنیم (شکل‌های ۱۷۳ و ۱۷٤).

۳ ـ ترکیبات مربعی

شکل‌های ۱۷۵ و ۱۷٦ ترکیبات مربعی را نشان می‌دهند. اجرای این تمرینات با چنین دقت و نظمی بسیار آموزنده است. در شکل ۱۷۵، سفید و سیاه را با دو رنگ مکمل در چهار گوشهٔ



شکل ۱۷۳



شکل ۱۷٤

مربع قرار می‌دهیم یا ممکن است از دو زوج رنگ مکمل استفاده کنیم و در چهارگوشهٔ مربع قرار دهیم. در این تمرینات، می‌توانیم با ترکیب رنگ‌ها درجات گوناگون رنگ‌های ترکیبی را بشناسیم. تمرینات را می‌توان به‌صورت افقی یا عمودی یا مورب انجام داد که در هر صورت، با نتایج جالبی به‌دست می‌آید. یکی از این نتایج آن است که رنگ‌های کروماتیک تأثیر خود را از دست می‌دهند. می‌توانیم آزمایش خود را با ترکیب یک رنگ با سایر رنگ‌ها ادامه دهیم و نتایج گوناگونی به‌دست آوریم.

برای آن‌ها که بخواهند نکات بیش‌تر و دقیق‌تری در باب اختلاط رنگ‌ها دریابند، تمرین زیر بسیار سودمند خواهد بود.

مربعی بزرگ را به‌صورت شطرنجی (۱۳×۱۳) تقسیم می‌کنیم. در خانهٔ اول، سمت چپ و بالا، رنگ سفید را می‌گذاریم. سپس، در خانه‌های افقی بالا، رنگ‌های دوازده‌گانهٔ دایرهٔ رنگ را به‌ترتیب از زرد قرار می‌دهیم. در ستون سمت چپ، در زیر خانهٔ سفید رو به پایین، رنگ‌های مکمل ستون افقی را به ترتیبی که از بنفش شروع شود، قرار می‌دهیم. درنتیجه، زرد با مکمل خود ـ یعنی رنگ بنفش ـ مخلوط می‌شود و حاصل آن‌ها که رنگ خاکستری است در خانهٔ میانی زرد و بنفش قرار خواهد گرفت. به‌همین ترتیب، تمام شکل شطرنجی را رنگ‌آمیزی می‌کنیم. درنتیجه، خانه‌های وسطی که به‌صورت مایل از گوشهٔ سمت چپ و بالا شروع می‌شود و به سمت راست و پایین ادامه می‌یابد، همگی به‌رنگ خاکستری درمی‌آیند. این خط قطری شکل شطرنجی نتیجهٔ ترکیب رنگ‌های مکمل است.

ال گرکو، رامبراند، سزان و سایر استادان نقاشی با روی هم قرار دادن و ترکیب رنگ‌های خالص و شفاف، به رنگ‌های ناب و درخشانی دست می‌یافتند. سورا و نئوامپرسیونیست‌ها نیز با کنارهم قرار دادن لکه‌های رنگین درخشان، رنگ‌مایه‌های شفاف و ناب را به‌دست می‌آوردند. آن‌ها به‌خوبی می‌دانستند

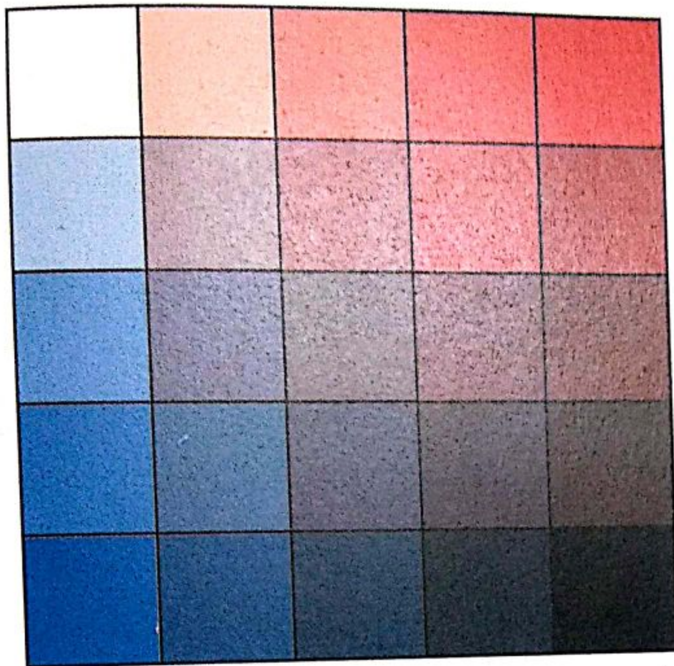
که از فاصلهٔ معین، لکه‌های رنگین در چشم ترکیب شده و رنگ‌های حاصل، شفاف خواهند بود و نیازی به ترکیب آن‌ها نیست.

هنرجویی که بخواهد نکات بیش‌تری درک کند و آزمایش‌های مختلفی دربارهٔ ترکیب رنگ‌ها انجام دهد، باید به‌درستی با درجات مختلف رنگ‌ها و تغییرمایه‌های هر کدام آشنا شود. ممکن است طبیعت را مدل قرار دهد یا از روی آثار هنری استادان نسخه‌برداری کند. درک نکات تازه بستگی به ادامهٔ تمرین و احساس و مشاهده رنگ‌ها دارد و درست مانند آزمایش‌های علمی و صنعتی احتیاج به دقت فراوان دارد؛ پیشرفت وقتی ممکن است که آزمایش‌ها و اندازه‌گیری‌های فراوان انجام دهد و در صورت لزوم به شکستن قوانین بپردازد و نکات تازه‌ای ارائه بدهد و نتیجهٔ صحیح زمانی به‌دست می‌آید که افزون بر مهارت، دقت و ظرافت هم در کار باشد. ترکیبات رنگی هنگامی هنرمندانه و ارزشمند است که با احساس و شعور همراه باشد.

به‌طور کلی، حساسیت افراد به رنگ‌ها به سلیقهٔ ذهنی آنان وابسته است. برخی اشخاص که به رنگ خاصی تمایل دارند (مثلاً آبی)، تغییرمایه‌های متعددی از آبی را می‌بینند و اگر به رنگ قرمز بی‌توجه‌اند، تغییرمایه‌های کم‌تری از قرمز را خواهند دید. هنرجویان باید برای تقویت دید خود در مورد رنگ‌ها، تمریناتی را در زمینهٔ این ویژگی با کلیهٔ رنگ‌ها انجام دهند.

افزون بر روش ترکیب مواد رنگی که تا به حال انجام داده‌ایم، رنگ‌ها از طریقی دیگر نیز با هم ترکیب می‌شوند. این روش، اختلاط رنگ‌ها در چشم است که پیش‌تر نیز به آن اشارهٔ مختصری شد و این شامل پهلوی هم قرار دادن رنگ‌های اصلی و پاک است که به‌صورت سطوح کوچک یا نقطه‌نقطه می‌توانند باشند (روش کار پوانتالیست‌ها). نقطه‌های رنگین در چشم ترکیب می‌شوند و به رنگ واحدی درمی‌آیند.

[البته از این طریق نمی‌توان به درجات و تون‌های بی‌شماری دست یافت. **عواملی که باعث ترکیب رنگ‌ها در چشم می‌شوند عبارت‌اند از: خطای باصره و فاصلهٔ چشم با سطح رنگین یا به عبارتی دیگر اثر جوّ ـ م]**



شکل ۱۷۵

این ویژگی ترکیب رنگ‌ها در تکنیک‌های مختلف چاپ رنگی به‌کار می‌آید. رنگ‌های موجود در چاپ چهاررنگ عبارت‌اند از: زرد، آبیِ سیان، قرمز ماژنتا و سیاه که تکمیل‌کنندهٔ سه رنگ اولیه است. با این چهار رنگ و با استفاده از ترکیب رنگ‌ها در چشم می‌توان بی‌نهایت درجات مختلف رنگی و رنگ‌مایه‌های گوناگون به‌وجود آورد. درصورتی که با یک عدسی ذره‌بین قوی به سطح رنگین تصاویر چاپ شده نگاه کنیم، این چهار رنگ را که به‌صورت نقاط بسیار ریز خواهیم دید. البته برای ایجاد سطوح رنگی بسیار حساس و دقیق، معمولاً از تعداد بیش‌تری رنگ در چاپ استفاده می‌شود که ممکن است از هفت رنگ هم بیش‌تر باشد.



شکل ۱۷۶

نمونهٔ دیگری از روش‌های ترکیب رنگ را در رنگ‌آمیزی پارچه‌بافی ملاحظه می‌کنیم. رنگ‌های گوناگون تارها و پودهای پارچه با بافت‌های مختلف درهم ترکیب می‌شوند و به‌رغم تفاوت رنگ‌هایشان، سطح رنگی یکنواختی به‌وجود می‌آورند. نمونهٔ این روش در پارچه‌های اسکاتلندی اجرا می‌شود که گروه‌های تار و پود آن با رنگ‌های جداگانه درهم فرو رفته و به‌صورت تقریباً شطرنجی نقوشی را به‌وجود آورده‌اند که از فاصلهٔ دور جزئیات رنگ‌های مختلف آن که باندهای پهن و یک‌رنگ را ایجاد کرده‌اند، دیده نمی‌شوند. این طرح‌های پارچهٔ اسکاتلندی که با نخ پشمی بسیار ظریف بافته می‌شود، در اصل نشان خانوادگی آن‌هاست که اکنون هم در نساجی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

گردشگاه گراند ژات، اثر: **ژرژ سورا (۱۸۵۹ ـ ۱۸۹۱)** موزهٔ متروپولیتن، نیویورک از نمونه‌های اولیهٔ تابلو(شکل ۱۷۷).

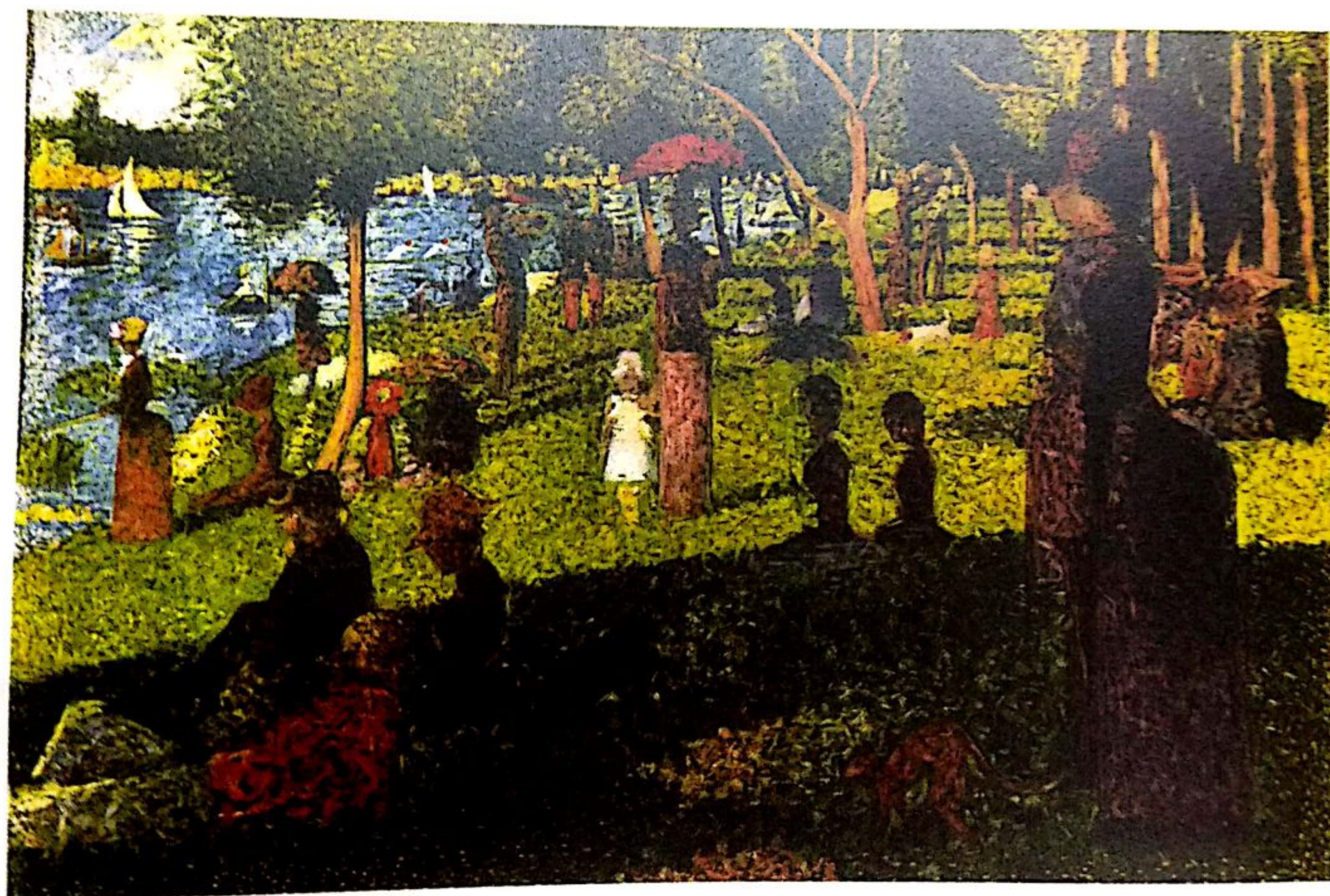
سورا می‌کوشید تا جنبش امپرسیونیسم را به وضع دلخواهش درآورد و از هر لحاظ آن را حمایت می‌کرد و سعی داشت تا به شیوهٔ امپرسیونیسم اصولی دقیق و ساختمانی محکم و استوار بدهد. او می‌خواست تکه‌های نامنظم رنگ را که نقاشان امپرسیونیست (مانند مانه) به‌کار می‌بردند، با توجه به قوانین فیزیکی رنگ دسته‌بندی کند و رنگ‌های درخشان را با ترکیبی ساده به‌کار برد تا با مشاهدهٔ آن‌ها رنگ دلخواهش را به‌دست آورد.

سورا بیش از هر چیز به ویژگی رنگ‌های مکمل نظرداشت و اثر نهایی ترکیب آن‌ها را که منجر به خاکستری می‌شود، در نظر داشت. وی همچنین به مطالعهٔ منطقی فرم پرداخت و در نقاشی‌هایش ساختمان خاصی ایجاد کرد.

در تابلوی *گردشگاه گراند ژات*، پس از تضاد تاریکی و روشنی که در درجهٔ اول اهمیت است، رنگ‌های مکمل با سطوحی دقیق و حساب شده درخششی فوق‌العاده دارند. رنگ‌های پلان اول تاریک‌اند. پلان بعدی که در حالت تضاد با پلان اول قرار دارد، از رنگ‌های زرد و سبز شفاف تشکیل شده است.

بالای تابلو را رنگ‌های سبزِ تیره پر کرده است. در پلان عقب تابلو، شاخ و برگ تاریک درختان با حالتی افقی، صحنهٔ بالای تابلو را پوشانیده است و فیگورهای ایستاده و نشسته و تنهٔ درختان با رنگ‌های تیره و روشن، پلان اول را به پلان آخر ارتباط داده‌اند.

سطوح رنگ‌ها تجزیه شده و با نقاط ریز در سطح تابلو به جنبش افتاده‌اند. رنگ بعضی فیگورهای بنفش با زردی زمینه، و قرمزها با سبزهای اطراف خود به حالت تضاد مکمل قرار گرفته‌اند. با وجودی که رنگ‌ها زنده‌اند و در بعضی قسمت‌ها به‌تنهایی به‌کار برده‌شده‌اند، فضای‌کلی تابلو آرام و ساکت است.



شکل ۱۷۷ ـ *گردشگاه گراند ژات*، ژرژ سورا، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک.

کُرهٔ رنگ‌ها و ستارهٔ رنگی

پس از آزمایش‌های گوناگون دربارهٔ تأثیرات بالقوهٔ رنگ‌ها در هفت نوع تضاد رنگی، اکنون کوشش خواهیم کرد تا طرح جامعی از دنیای رنگ‌ها عرضه کنیم. در شکل ۸۲، از سه رنگ اولیهٔ زرد، آبی و قرمز یک دایرهٔ دوازده رنگی به‌وجود آوردیم. دایرهٔ رنگی برای دسته‌بندی رنگ‌ها جامع و کامل نیست؛ بنابراین، به جای یک دایرهٔ رنگی به **کرهٔ رنگ** نیازمندیم.

بنا به گفتهٔ **فیلیپ اتو رانگ** (Philippe Otto Runge) کرهٔ رنگ مناسب‌ترین طرح برای نشان دادن ویژگی‌ها و وجوه گوناگون دنیای رنگ است. در واقع، کرهٔ رنگ شکلی اساسی و جامع است که کامل‌ترین نمونهٔ تقارن را به‌دست می‌دهد. این شکل ما را در شناخت قوانین و اصول رنگ‌های مکمل و ایجاد روابط بین رنگ‌های کروماتیک و سیاه و سفید یاری می‌کند. چنان‌چه کرهٔ رنگ را با رنگ‌های شفاف ترسیم کنیم، هر رنگی مربوط به نقطه‌ای خاص می‌شود و جای معین و ثابتی روی مدارهای کرهٔ رنگ خواهد داشت. تقسیمات کرهٔ رنگ به‌صورت نصف‌النهار و مدار مشخص شده است. دسته‌بندی رنگ‌ها تنها نیازمند شش مدار و دوازده نصف‌النهار است. در سطح این کرهٔ رنگ، دایره‌های متحدالمرکزی رسم می‌کنیم و بدین‌ترتیب هفت منطقه به‌وجود می‌آوریم. آن‌گاه، دوازده نصف‌النهار عمود بر این شش منطقهٔ‌مداری متحدالمرکز را از قطبی به قطب دیگر رسم می‌کنیم. در منطقهٔ استوایی این کره، دوازده چهارضلعی هم‌شکل به‌دست می‌آید. در این چهار ضلعی‌ها، رنگ‌های خالص دوازده‌گانهٔ دایرهٔ رنگی را قرار می‌دهیم. بنابراین، دو منطقه ایجاد می‌شود: یکی منطقهٔ بین رنگ سفید مرکزی و دوازده چهارضلعی قسمت مرکز، و دیگر قسمت خارجی شکل و منطقهٔ استوایی آن. خط استوایی کره را به دو قسمت تقسیم می‌کند: قسمت نخست، به طرف قطبی که سفید است، تغییرمایه‌های رنگی می‌گیرد و قسمت دیگر از خط استوایی شروع می‌شود و به جانب قطب سیاه‌رنگ، تغییرمایه‌های تیره به خود می‌گیرد. شکل ۱۷۸ کرهٔ رنگ را به‌صورت گسترده نشان می‌دهد. دوازده رنگ خالص دایرهٔ رنگی دارای یک میزان روشنی نیستند. بنابراین، درجات رنگ‌مایه‌های تیره باید با هم منطبق شوند. زرد خالص، روشن‌ترین رنگ دایرهٔ رنگی است. زمانی که این رنگ با سفید روشن‌تر شود، تغییرمایه‌های آن بسیار به هم نزدیک است. چنان‌چه به طرف تیرگی برود. به‌زودی تغییر شکل می‌دهد و تغییرمایه‌های آن به‌خوبی از یکدیگر متمایز می‌شوند.

بنفش، تیره‌ترین رنگ خالص دایرهٔ رنگی است و تغییرمایه‌های آن با سفید با هم اختلاف فاحشی دارد، ولی تغییرمایه‌های آن با رنگ سیاه بسیار اندک است.

شکل ۱۷۹ یک منظرهٔ استوایی از کرهٔ رنگ را نشان می‌دهد. این منطقهٔ استوایی شامل رنگ‌های خالص است و از آن با دو درجه درخشش تا سفید قطبی فاصله است. بین مرکز کره و قطب سفید، رنگ‌های استوایی با سفید مخلوط شده، دو درجه روشن‌تر شده‌اند. برای آن‌که بدانیم در داخل کرهٔ رنگ چه می‌گذرد (قسمت پشت کره)، باید قسمت‌هایی را تفکیک کنیم.



شکل ۱۷۸



شکل ۱۸۱ سطح افقی کرهٔ رنگ را از استوا نشان می‌دهد. در این شکل که کُره را بُرش افقی داده‌ایم، هستهٔ مرکزی را به رنگ خاکستری خنثی می‌بینیم که با دوایر رنگی دیگر حول آن قرار گرفته‌اند. دو لایهٔ بین رنگ‌های خاکستری و رنگ‌های خالص، با رنگ‌های مکمل پر شده است. رنگ‌های خالص در قسمت خارجی استوایی هستند. در دو قطب بالایی و پایینی سفید و سیاه قرار دارند و در نهایت، رنگ خاکستری به جای محور دو قطب سیاه و سفید است که در حقیقت حاصل ترکیب رنگ‌های مکمل دایرهٔ رنگ است و در این شکل به‌جای خط استوایی آمده است. شیوهٔ ترکیب رنگ‌های متضاد مکمل، درست مانند شکل‌های ۱۳۳ تا ۱۳۵ است که در قسمت تضاد مکمل آمده است.

شکل ۱۸۲ بُرشی عمودی از کُرهٔ رنگ را نشان‌می‌دهد که از قسمت قرمز و نارنجی و آبی و سبز جدا شده است. اگر به قسمت استوایی این شکل نگاه کنیم، رنگ آبی و سبز را در سمت چپ و قرمز و نارنجی را در سمت راست به حالت اشباع می‌بینیم. رنگ‌های دو طرف استوا به حالت اشباع هستند. در دو قطب این شکل نیز سیاه در پایین و سفید در بالا قرار دارد. رنگ بین این دو نقطه با پنج تنالیته از خاکستری به سفید رسیده است. بنابراین، هفت پلهٔ رنگی بین سفید و سیاه وجود دارد. بین قرمز و آبی نیز با هفت تنالیته با ترکیبات رنگی مکمل رنگین شده که در وسط با محور دو قطب برخورد کرده است.

برای تجربهٔ کامل‌تر، می‌توان دو رنگ مکمل را از سطح کُره برگزید و با ترکیب آن‌ها با قطب‌های سیاه و سفید به نتایج جامع‌تری رسید. درجات متعدد رنگ باید در هر سطحی با شفافیت یکنواخت جور شوند. کاتالوگ رنگی ما با ترکیب و رنگ‌آمیزی تمام قسمت‌های افقی و عمودی کرهٔ رنگ کامل خواهد شد.

قسمت‌های افقی استوایی کرهٔ رنگ، رنگ‌های خالص دایرهٔ رنگ‌اند. قسمت‌های عمودی ترکیبی از همان دوازده رنگ با سفید و سیاه است که شامل تغییرمایه‌های رنگ‌های مکمل می‌شود. تمام این تجربه‌ها حساسیت ما را در برابر شناخت رنگ‌مایه‌ها قوی‌تر ساخته و ما را در شناخت میزان تاریکی و روشنایی رنگ‌ها، میزان اشباع آن‌ها و امکانات رنگی بیش‌تر می‌کند. موارد زیر نکاتی است که کرهٔ رنگ به ما آموزش می‌دهد:

۱ ـ ترکیب رنگ‌های طیفی خالص که روی سطح استوایی کرهٔ رنگ قرار دارند؛

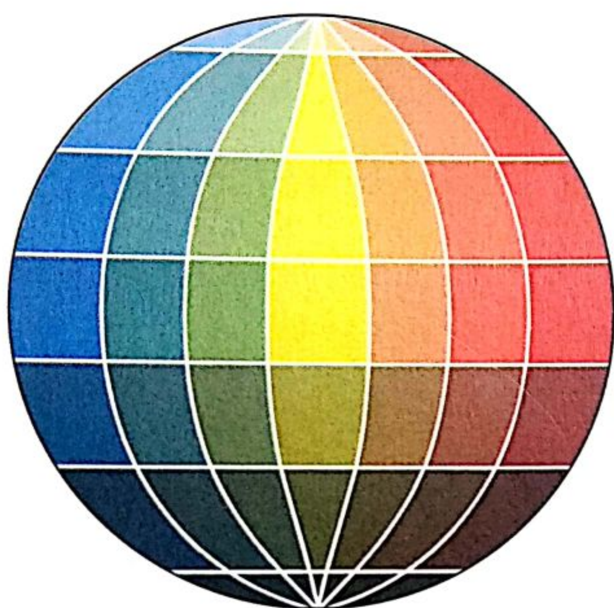
۲ ـ ترکیب رنگ‌های طیفی خالص با سیاه و سفید؛

۳ ـ ترکیب رنگ‌های زوج مکمل که در بُرش افقی کره مشخص می‌شود؛

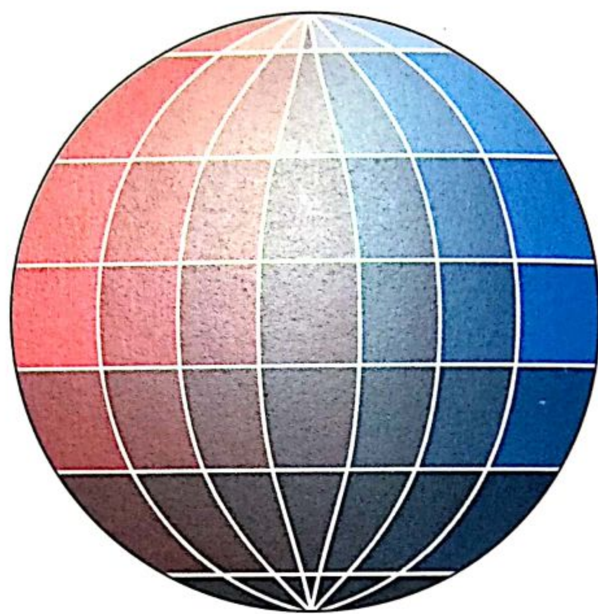
٤ ـ ترکیب رنگ‌های زوج مکمل که به سمت نقطه‌های سیاه و سفید کرهٔ رنگ (دو قطب) رقیق یا غلیظ شده‌اند و در برش عمودی نمایش داده شده است.

فرض کنیم یک سوزن دوطرفه داریم و در امتداد مرکز کرهٔ رنگ قرار می‌دهیم. اگر سوزن را در نقطه‌ای از کُره رنگی فروببریم که از مرکز آن بگذرد، در سمت مقابل، از رنگ مکمل آن می‌گذرد. بنابراین، اگر یک طرف سبز باشد، طرف دیگر آن قطعاً رنگ مکملش، یعنی قرمز خواهد بود. همچنین، اگر یک طرف نارنجی باشد، سمت دیگر آبی می‌شود. بدین‌ترتیب، نه‌تنها رنگ‌های متضاد و متقابل همدیگر را نشان می‌دهند، بلکه تمام درجات و رنگ‌مایه‌های آن‌ها مکمل یکدیگر خواهند بود.

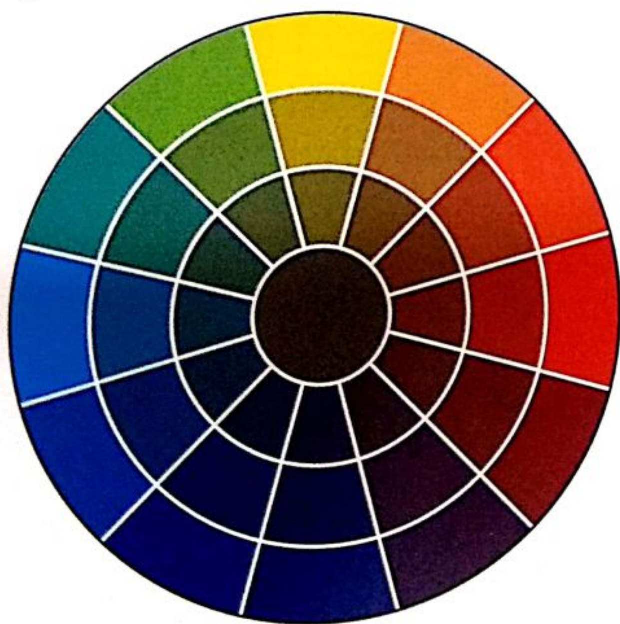
شکل ۱۸۳ هر پنج اصل تغییرات بین دو رنگ متضاد را نشان می‌دهد. حال، اگر با یک زوج رنگی مکمل شروع کنیم (مثلاً با نارنجی و سبزِ آبی) و نقطهٔ میانی آن‌ها را تعیین کنیم، ابتدا دو حوزهٔ رنگ مشخص می‌شود. در برابر نارنجی که در محل استوایی کره قرار دارد، آبی قرار گرفته است. قرمز و بنفش نیز با رنگ‌های زرد و سبز همین رابطه را دارند. این رابطهٔ افقی با دنبال کردن قطری کرهٔ رنگ از نارنجی تا آبی برقرار است. در همان منطقه، رنگ‌هایی با ترکیب زوج‌های مکمل درجهٔ دوم به‌دست می‌آیند که نتیجهٔ ترکیب آن‌ها متمایل به خاکستری است و خاکستری آن‌ها کمرنگ‌تر از خاکستری‌ای



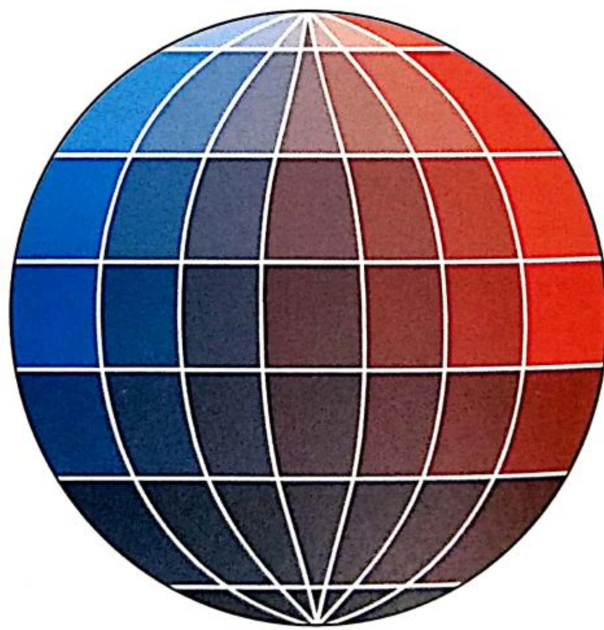
شکل ۱۷۹



شکل ۱۸۰



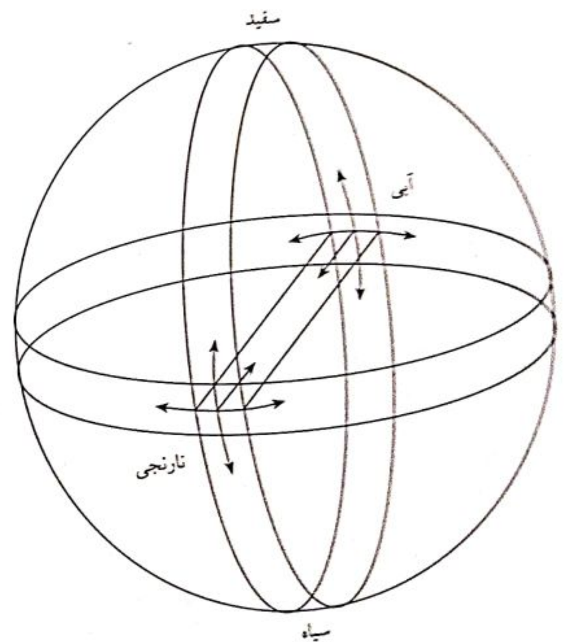
شکل ۱۸۱



شکل ۱۸۲

است که در اثر ترکیبات رنگ‌های مکمل درجهٔ اول حاصل می‌شود.

بین نارنجی و آبی که در امتداد یک محور هستند، پنج رنگ با درجات مختلفی از ترکیب این دو رنگ مکمل (نارنجی و آبی) وجود دارد. این پنج رنگ کوتاه‌ترین فاصلهٔ بین آبی و نارنجی در کرهٔ رنگ است. البته این‌گونه طبقه‌بندی سیستماتیک و دسته‌بندی تضادهای رنگی کامل نیست. با این شیوه، تنها با امکانات مختصری از ترکیبات رنگی آشنا می‌شویم که زیاد هم پیچیده نیستند. پیچیدگی زمانی است که به دنیای جداگانهٔ هر یک از رنگ‌ها پی ببریم. بنابراین، باید برای شناخت اساسی رنگ‌ها و جلوه و شالودهٔ آن‌ها کوشش بیش‌تری داشت.



شکل ۱۸۳

هماهنگی و تنوّع رنگ‌ها

با مطابقت رنگ‌ها با هم می‌توان آن‌ها را براساس قوانینی محدود دسته‌بندی کرد و به‌عنوان پایه و اساس، در ترکیبات رنگی به‌کار برد. از آن‌جا که معرفی تمام امکانات رنگی در این‌جا ممکن نیست، تنها به توضیح روابط هماهنگ بین آن‌ها خواهیم پرداخت. روابط هماهنگ بین رنگ‌ها، ممکن است با دو یا سه یا چهار یا تعداد بیش‌تری از رنگ‌ها برقرار شود. بنابراین، گفته می‌شود رابطهٔ بین دو رنگ، سه‌رنگ، چهار رنگ یا بیش‌تر.

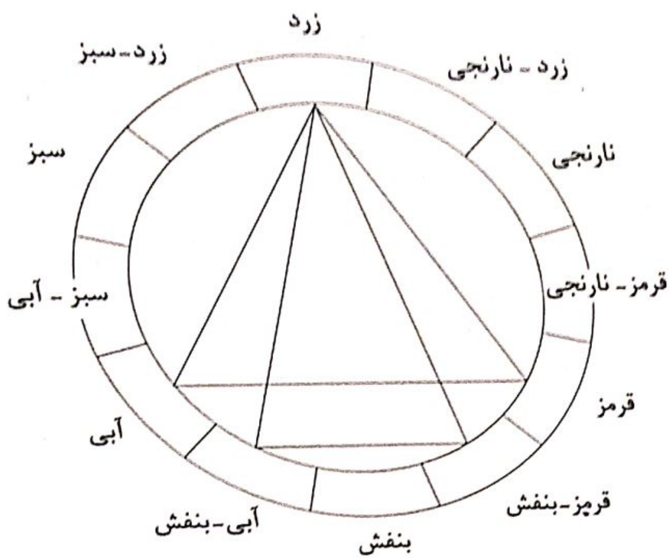
۱ ـ زوج‌ها

در میان دوازده نوع رنگ دایرهٔ رنگی، دو نوع رنگ‌های متقابل قطری و متضاد هم وجود دارند که خاصیت کامل‌کنندگی دارند. این‌ها به‌صورت زوج‌های رنگی هارمونیک به‌شمار می‌آیند و عبارت‌اند از: (سبز و قرمز)، (آبی و نارنجی) و (زرد و بنفش) که نخستین زوج‌های مکمل هستند. حال اگر به کرهٔ رنگ مراجعه کنیم، خواهیم دید که شمار زوج‌های هارمونیک نامحدود است. در صورتی که هر رنگی را با درجهٔ معینی انتخاب کنیم، رنگ متقابلش نیز با همان شدت در کرهٔ رنگ قرار دارد.

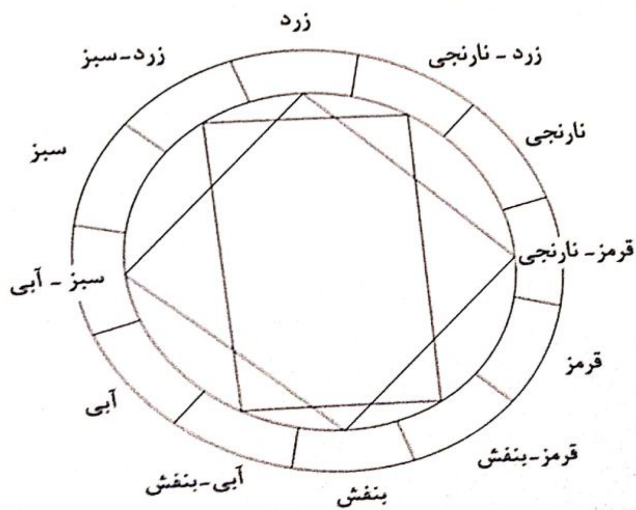
۲ ـ مجموع سه‌تایی‌ها (سه وجهی)

اگر سه رنگ از دایرهٔ رنگ را چنان برگزینیم که در روی رأس‌های مثلث متساوی‌الساقین قرار داشته باشند، هارمونی سه‌تایی ایجاد می‌شود. از این جمله می‌توان رنگ‌های زرد، قرمز و آبی را در نظر گرفت که صاف‌ترین و پرقدرت‌ترین رنگ‌ها هستند و در روی دایرهٔ رنگ یک مثلث متساوی‌الاضلاع را تشکیل می‌دهند (مطابق شکل ۱۸٤).

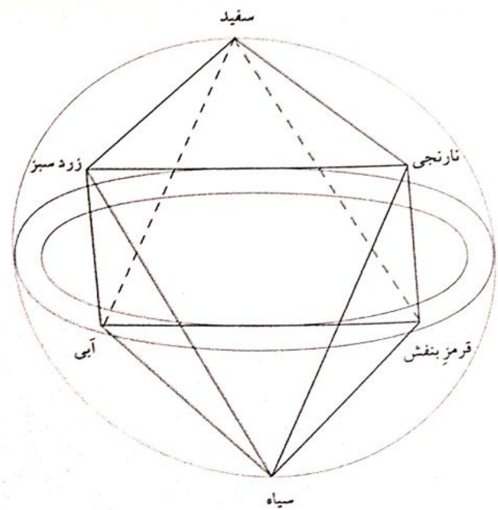
رنگ‌های درجهٔ دوم، یعنی نارنجی، بنفش و سبز هم مثلث دیگری را تشکیل می‌دهند. به‌همین ترتیب: (زردِ نارنجی، قرمزِ بنفش، آبیِ سبز) و (قرمز نارنجی، آبیِ بنفش و زردِ سبز) از مجموعه‌های سه‌تایی دایرهٔ رنگ هستند که به شکل مثلث در دایرهٔ رنگ قرار گرفته‌اند. چنان‌چه یکی از دو رنگ مکمل را تغییر دهیم (زرد به بنفش) خواهیم داشت: (زرد ـ آبیِ بنفش ـ قرمزِ بنفش) یا (بنفش ـ زردِ نارنجی ـ زردِ سبز). این



شکل ۱۸٤



شکل ۱۸٥



شکل ۱۸٦



مجموعه‌های سه‌تایی نیز دارای همان کیفیت هارمونی و مثلث‌های متساوی‌الساقین هستند (شکل ۱۸۴).

چنان‌چه همین مثلث‌ها دور محور دایرهٔ مرکزی بچرخند، رأس‌های هر دو مثلث رنگ‌های هارمونیک را نشان می‌دهند. در کرهٔ رنگ شکل ۱۸۶، قسمت بالایی سفید و بخش تحتانی سیاه است. حال، اگر یکی از رأس‌های مثلث در رأس سفید قرار گیرد، دو رأس دیگر در مقابل زوج مکمل قرار می‌گیرند. یعنی قاعدهٔ مثلث خطی است که از مرکز کره می‌گذرد و رنگ‌های سه‌تایی (سفید در رأس ـ آبی سبز ـ نارنجی) مشخص می‌شود. اگر به جای سفید، سیاه باشد مجموعهٔ (سیاه ـ آبی روشن ـ نارنجی روشن) به‌دست می‌آید. در این ترکیبات رنگی، افزون بر تضادهای مکمل، تضاد تاریک و روشن هم مطرح است.

۳ ـ مجموع چهارتایی‌ها (چهار وجهی)

چنان‌چه از میان دوازده رنگ دایرهٔ رنگ، دو زوج مکمل را انتخاب کنیم و رأس‌های آن‌ها را به‌هم وصل کنیم، مربع و مربع مستطیلی به‌دست می‌آید که رنگ‌های زیر را نشان می‌دهد (شکل ۱۸۵):

زرد ـ بنفش ـ قرمزِ نارنجی ـ آبیِ سبز
زرد نارنجی ـ آبیِ بنفش ـ زرد سبز
نارنجی ـ آبی ـ قرمز بنفش ـ زرد سبز

به‌همین ترتیب، رنگ‌های چهارگانهٔ فراوانی را می‌توان از مجموع زوج‌های مکمل به‌دست آورد، از جمله:

زردِ سبز ـ قرمز بنفش ـ زرد نارنجی ـ آبیِ بنفش
زرد ـ بنفش ـ نارنجی ـ آبی

سومین شکل هندسی برای هارمونی چهار وجهی، ذوزنقه است (دو ته‌رنگ مجاور همیشه روبه‌روی دو ته‌رنگ مجاور مکمل قرار می‌گیرند که در ضمن، خاصیت رنگ‌های هم‌زمان را دارند). در شکل ۱۸۵، با چرخاندن شکل کثیرالاضلاع داخل دایرهٔ رنگ حول مرکز دایره، تعداد زیادی از همان چند وجهی‌ها به‌دست می‌آید.

٤ ـ شش گوشه‌ها (شش وجهی)

شش گوشه‌ها از دو راه مختلف به‌دست می‌آیند. در دایره، یک شش‌وجهی را بیش‌تر از یک مربع و یا یک مثلث می‌توان رسم کرد. هر سه زوج مکمل تشکیل یک هارمونی شش گوشه‌ای را می‌دهند. در دایرهٔ رنگ دو شش گوشه وجود دارد:

سبز ـ قرمز ـ آبی ـ بنفش ـ زرد ـ نارنجی
زردِ سبز ـ قرمزِ بنفش ـ قرمزِ نارنجی ـ آبیِ بنفش ـ زردِ نارنجی.

اگر این دو شش‌وجهی را در کرهٔ رنگ بچرخانیم، تعداد بی‌شماری از مجموعه‌های شش‌تایی رنگ‌مایه‌های رقیق و غلیظ به‌دست می‌آوریم. شیوهٔ دیگر به‌دست آوردن ترکیبات شش‌وجهی هارمونیک، افزودن سیاه و سفید به چهار رنگ اصلی و خالص است. با چرخانیدن مربع حول محور سیاه و سفید تعداد بسیار زیادی رنگ‌های شش عددی خواهیم داشت که همگی دارای هارمونی‌اند. در شکل ۱۸۶، مجموعه‌ای شش‌تایی وجود دارد که دو تای آن‌ها سفید و سیاه هستند و چهار رنگ دیگر در چهار رأس چهار ضلعی قرار دارند که می‌توانند حول محور سیاه و سفید بچرخند.

می‌توان به جای مربع، از مستطیل استفاده کرد و با در نظر گرفتن یک مجموعه سه‌تایی به‌صورت مثلث و اضافه کردن سیاه و سفید، مجموعهٔ پنج‌تایی هماهنگی خواهیم داشت، از جمله: (زرد ـ قرمز ـ آبی + سیاه و سفید) یا (نارنجی ـ بنفش ـ سبز + سیاه و سفید).

حال که اصولی از رنگ‌های هارمونیک را شناخته‌ایم، باید بدانیم که این اصول بسیار مهم‌اند که اساس کمپوزیسیون‌های رنگی قرار می‌گیرند و نباید رنگ‌ها را اختیاری و بدون دقت انتخاب کرد. شیوه‌ها را سوژه‌ها تعیین می‌کنند، خواه انتزاعی خواه تصویری. منظور جز این نیست که با درنظر گرفتن تأثیر نیرومند رنگ‌ها و انتخاب درست آن‌ها به‌کار هنری مشغول

شویم و به تضادهای رنگی و تقابل رنگ‌ها بی‌توجه نباشیم.

در شکل ۸۷، کنار هم قرار دادن رنگ‌های اولیهٔ قرمز، آبی و زرد نسبت‌های خاص رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر مشخص کرده است. در این شکل هماهنگی رنگی با نسبت‌های معینی به‌وجود آمده که می‌تواند با تنوعات بی‌شماری مطرح شود. نمونهٔ این حالت‌ها آن است که رنگ زرد به وسیلهٔ آبی و قرمز محدود شود؛ یا قرمز به‌وسیلهٔ زرد؛ یا آبی به‌وسیلهٔ زرد یا قرمز در شکل ۱۸۸، روابط ته‌رنگ‌های اصلی با پیوستن درجات نزدیک به هم نشان داده شده است.

شکل ۱۷٦ رابطهٔ بین رنگ‌های مسلط را با رنگ‌های خالص و اولیه نشان می‌دهد. در این‌جا، میزان کیفیت رنگ‌ها معلوم می‌شود.

در شکل ۱۹۰، رابطهٔ بین رنگ‌های تاریک و روشن معلوم است و به تضاد تاریک و روشن تأکید شده است.

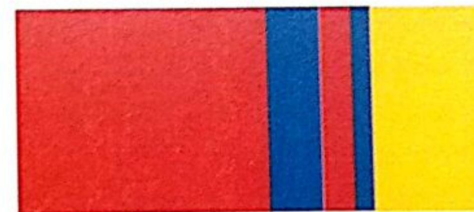
در شکل ۱۹۱، سه ته‌رنگ روشن با درخشش یکسان در کنار هم آمده‌اند و رنگ‌های اصلی به مقدار کم در میان سطوح رنگ‌مایه‌های دیگر احاطه شده‌اند. در این‌جا، هارمونی بین سطوح رنگ‌ها دایر است. این‌گونه تضادها همیشه کاربرد دارد. اگر یک رنگ به مقدار زیاد مسلط باشد، با قدرت بیش‌تری جلوه کرده، نمودی منحصربه‌فرد خواهد داشت.

در ادامه، می‌توان رنگ‌های خالص را در کنار رنگ‌های نزدیک به هم جابه‌جا کرد تا مکمل‌های جدیدی به‌وجود آید. مثلاً، می‌توان به جای زرد، (زرد سبز و نارنجی به جای زرد) یا (آبی ـ سبز و آبیِ بنفش) را بهَ جای آبی و (قرمز ـ نارنجی و قرمزِ بنفش) را به‌جای قرمز قرار دهیم. در این‌جا، مجموعهٔ رنگ‌های سه‌وجهی به مجموعهٔ چهارتایی توسعه می‌یابد که به افزایش تنوعات رنگی به مقیاس وسیع‌تر می‌انجامد.

منظور از این آزمایش‌ها این است که تئوری هارمونی یا نظریهٔ هارمونی صرفاً نمی‌تواند مانع تخیل باشد، بلکه راهنماهایی هستند که برای کشف شیوه‌های نو و امکانات جدید برای بیان مفاهیم رنگ‌ها و کاربرد آگاهانهٔ آن‌ها در آثار هنری به‌کار گرفته می‌شوند.


شکل ۱۸۷


شکل ۱۸۸


شکل ۱۸۹


شکل ۱۹۰


شکل ۱۹۱

فرم و رنگ

تا به حال کوشش نموده‌ایم تا تئوری‌ها و مفاهیم مختلف رنگ‌ها را بشناسیم و استعدادها و جلوه‌های پرمعنی هرکدام را دریابیم. در این‌جا لازم است به **فرم‌ها و شکل‌ها** در رابطه با رنگ اشاره‌ای بکنیم و ارزش‌های آن‌ها را که هم حسی هستند هم ذهنی بشناسیم. فرم و رنگ، مفهوم و بیان یکدیگر را تقویت می‌کنند. سه شکل اصلی مربع، مثلث و دایره را با سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی نشان خواهیم داد.

(**مربع**: در مربع، دو جوهر اصلی فرم، یعنی دو خط افقی و دو خط عمودی، همدیگر را قطع می‌کنند که طول و عرض آن برابر است. **مربع نماد مادیت است**. سنگینی و سختی فراوانی دارد. در خط هیروگلیف مصری، برای نمایش زمین به‌کار برده شده و دارای تمام خصوصیات مادی زمین است. سابقهٔ تاریخی این شکل را به یونانی‌ها نسبت می‌دهند. مربع دارای خصوصیاتی‌است که می‌توان آن را با **رنگ قرمز** موافق دانست. **وزن و تاریکی قرمز با زیبایی و سختی مربع برابری می‌کند.**

مثلث: با تقاطع سه خط مورب به‌وجود می‌آید. مفهوم جنگ‌جویی و حمله و تعرض را می‌رساند و با رنگ زرد برابر

و هم‌خاصیت است. مشتقات مثلث، لوزی و ذوزنقه و شکل زیگزاگ هستند که وزن و سنگینی خاصی دارند و می‌توانند **نماد اندیشه و تفکر** باشند و روشنی آن‌ها به اندازهٔ رنگ زرد است.

دایره: حرکتی پایدار و دورانی روی سطح است. دیدن دایره به انسان حالت سستی می‌دهد، در حالی که مربع احساس شدت و خشونت را به‌وجود می‌آورد. دایره با حرکت نرم و صافی که دارد، نماد روح و روان است. **چینی‌های قدیم دایره را برای نشان معابد** و **مربع** را برای نمایش **کاخ‌های شاهان** به‌کار می‌بردند. **دایره نماد خورشید در نجوم** است که نقطه‌هایی را در وسط آن قرار می‌دادند.

شکل‌های منحنی، بیضی، تخم‌مرغی و امواج شکل‌های شلجمی دارای کاراکتر دایره هستند. رنگی که با دایره و خصوصیات آن برابری می‌کند، آبی صاف و شفاف است. رنگ آبی ایجاد آرامش می‌کند و مانند دایره عمق و فضای معنوی دارد.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت: **مربع، سکون و آرامش را نشان می‌دهد؛ مثلث، اندیشه، فکر و حرکت؛ و دایره، مفهوم روح و روان و ابدیت را نشان می‌دهد.**

اگر بخواهیم اشکالی برای رنگ‌های درجهٔ دوم درنظر بگیریم، باید برای **ذوزنقه**، رنگ نارنجی، برای سبز، مثلثی که دارای اضلاع منحنی است **و برای بنفش، شکل بیضی ناقص را انتخاب کنیم.**)

مطابق شکل ۱۹۲، **تطبیق و مقایسهٔ این رنگ‌ها و شکل‌ها** دو جنبه دارد که هر یک دارای معانی مشترک و گویایی است. ارتباط فرم و رنگ در آثار هنری امری بدیهی و واضح است. هنگامی که آن‌ها با هم تلاقی می‌کنند، درهم می‌آمیزند تأثیراتشان افزایش می‌یابد. تابلویی که بیان اصلی آن برعهدهٔ رنگ است باید فرم‌هایش مطیع و هماهنگ رنگ باشد. همچنین، در تابلویی که فرم در آن بیش‌تر مطرح است، رنگ‌ها بر مبنای فرم انتخاب می‌شوند. هنرمندان کوبیست توجه خاصی

بـه مسئلهٔ فرم داشته‌اند و برای همین، عملکرد رنگ در آثارشان محـدود است. نقاشان اکسپرسیونیست نیز همانند فوتوریست‌ها رنـگ و فـرم را بـرای بیـانی رسـاتر بـه‌کـار گرفـته‌انـد. امپرسیونیسـت‌هـا نیـز شـبیه تاشیسـت‌ها به رنگ نقشی مهم‌تر داده‌اند.

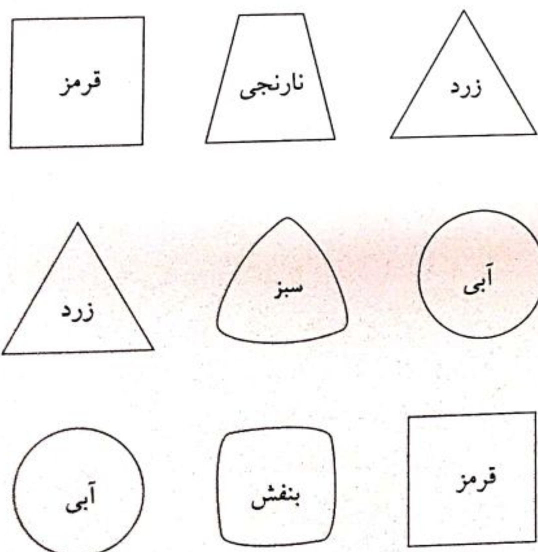
تمـام نکاتی که دربارهٔ ذهنیت رنگ گفته شد، برای فرم نیز صـادق است. سرشت آدمی به هر شخصی صفات مشخصی را داده اسـت. در زمینهٔ خط‌شناسی، به ارتباط مستقیم ذهن و خط نویسـنده آگـاهیم. لیـانگ‌کای و برخی از استادان بزرگ پا را از ایـن فراتـر نهـادند. آنان برای اصالت و روش‌های فردی ارزش زیـادی قـائل نـبودند و در هنر به جست‌وجوی وضعیت مطلق بودند و سعی داشتند تا به هر تم، بیانی از فرم بدهند که ارزش عمومی داشته باشد.

سـبک تابـلوهای لیـانگ‌کای چنان متنوع است که تشخیص آثـار او آسـان نیست. و فرم‌های ابژکتیو (عینی) به‌گونه‌ای بسیار عـالی خصوصـیات سـوبژکتیوی (ذهـنی) تابـلوهای او را تحت‌الشعاع قرار داده است.

نقاشـی امکانـات بسیاری را به‌صورت عینی فراهم می‌آورد. ایـن امکانـات جنـبه‌هـای فضـایی، توزیـع وزن‌هـا، رنـگ‌ها و سـطوحی هستند که آزادانه انتخاب شده‌اند. ارزش‌های رنگی و درجات آن و بافت نیز از عناصر مهم تابلو به‌شمار می‌آیند.

در اروپا ماتیاس گرانوالد سعی کرد تا به ارزش‌های «عینی» رنـگ و فـرم دسـت یـابد. نقاشان دیگری مانند کنراد ویتس و ال‌گـرکو در بـه‌کارگیـری رنـگ‌هـا بـه‌صورت ابژکتیوی (عینی) مهارت داشتند، ولی در به‌کارگیری فرم «ذهنی» عمل می‌کردند. جـرج دلاتـور نیز رنگ و فرم را به‌طورمساوی در نظر داشت و در نهـایت، وان‌گـوگ بـا دیـدی «ذهـنی» بـه رنـگ‌ها و فرم‌ها می‌نگریست.

شکل ۱۹۲



اثر فضایی رنگ

اثـر فضـایی رنـگ وابسـته بـه عوامـل گوناگونی است. نیرو و قدرت رنگ در خود رنگ نهفته است. این ویژگی در تاریکی و روشـنی، سـردی و گرمی، درجهٔ اشباع و میزان وسعت سطوح رنـگ‌ها وجود دارد. اثر بُعد و فضای رنگ‌ها را می‌توان با روی هـم قـرار دادن یـا تـرکیب‌شان ایجاد کرد. چنان‌چه شش رنگ زرد، نـارنجی، قرمـز، بـنفش، آبـی و سـبز را کـنار هم و بدون فاصـله در زمینهٔ سیاه قرار دهیم، رنگ زرد رو به جلو می‌آید و سـایر رنـگ‌ها در فاصلهٔ دورتری قرار می‌گیرند. جلوترین رنگ در ایـن مجموعـه، زرد اسـت، در حـالی که بنفش در دورترین فاصـله قـرار مـی‌گیـرد. سـایر رنگ‌ها نیز در فاصلهٔ بین این دو رنگ خودنمایی می‌کنند.

در زمینـهٔ سـفید، رنـگ بنفش روبه جلو می‌آید تا با رنگ زرد، خـود را همپایه سازد. این آزمایش نشان می‌دهد که زمینهٔ پشت رنـگ‌هـا، اثـر شـدیدی روی عمـق و فضـای آن‌ها دارد. برای آشـنایی بیـش‌تر با بُعد و فضای رنگ‌ها، آزمایش دیگری انجام

زمینه اگر سفید باشد، بر سنگینی و عمق رنگ‌ها می‌افزاید.

مـی‌دهیـم. این آزمایش با تضاد هم‌زمان و همپایه شباهت دارد. تمرین را با شش رنگ اصلی آغاز می‌کنیم.

از سـال ۱۹۱۵، تحقیـق دربـارهٔ تأثیـرات فضـایی و عمـق رنـگ‌هـا نشـان داد کـه شدت عمق شش رنگ اصلی در زمینهٔ سیاه با اندازه‌های طلایی مناسبت دارد.

تقسیم یـک طول بنا به قانون اعداد طلایی بدین‌گونه است کـه نسبت قطعـهٔ کوچـک بـه قطعـهٔ بزرگ، مانند نسبت قطعهٔ بـزرگ به تمام آن طول است. اگر نقطهٔ C روی خط AB محل تقسیم باشـد، بنابر قانون نسبت‌های طلایی، رابطهٔ AC به BC مانند CB به AB است. کوتاه‌ترین طول، یعنی AC، طول صغیر و CB طول کبیر نامیده می‌شود.

امـا در مورد رنگ‌ها: هنگامی که نارنجی بین درجات عمق زرد ـ قرمـز قـرار مـی‌گیـرد، نسـبت عمـق رنگ‌ها یعنی زرد ـ نـارنجی و نـارنجی ـ قرمـز، مانـند نسـبت صغیر به کبیر است. به‌همین ترتیب، رنگ زرد ـ قرمز ـ نارنجی و رنگ قرمز ـ زرد ـ آبـی همـان نسبت را دارند و رنگ‌های زرد ـ قرمز و رنگ‌های قرمـز ـ آبـی نیز از نظر فضا دارای همان نسبت طلایی هستند؛ درسـت مانـند رنـگ‌های زرد ـ سبز و رنگ‌های سبز ـ آبی که رابطهٔ کبیر به صغیر و نسبت طلایی دارند.

در شـکل ۱۹۳، زرد، قرمز نارنجی و آبی در زمینهٔ سیاه قرار گرفـته‌انـد و در شـکل ۱۹۴، همان رنگ‌ها در زمینهٔ سفید واقع شده‌اند. در زمینهٔ سیاه، عمق رنگ‌ها چنین است: زرد به سرعت رو بـه‌جـلو مـی‌آید و قرمز کم‌تر به جلو تحرک دارد؛ و آبی رو بـه‌عقـب و بـه طـرف عمـق فـرو می‌رود. در زمینهٔ سفید، تأثیر رنـگ‌ها معکوس است. آبی به جلو تاخت می‌کند و قرمز از آن جـلو مـی‌زنـد. زرد با آن‌که از سفید جدا می‌شود ولی به آبی و قرمز نمی‌رسد.

رابطـهٔ درجـات عمـق و فضـای رنـگ‌هـای زرد ـ قرمـز ـ نارنجی و رنگ‌های قرمز ـ نارنجی ـ آبی در این‌جا مانند نسبت کـبیر بـه صـغیر اسـت. البته این حالت فضایی رنگ‌ها با نظم و تـرتیب آن‌هـا ارتباطی ندارد. مثلاً، چنان‌چه تصاویر را از ۹۰ تا

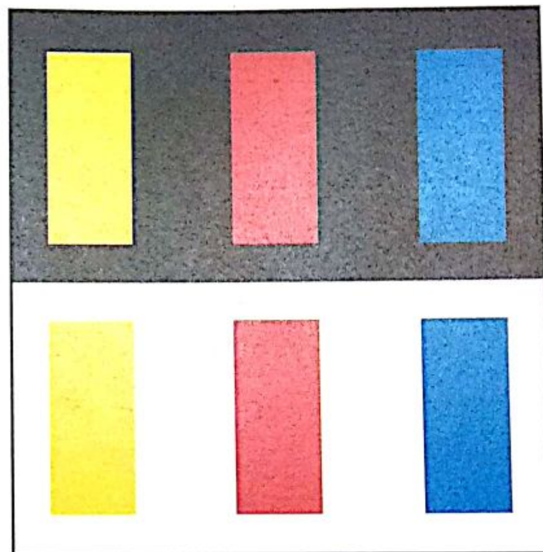
۱۸۰ درجه بچرخانیم، نظم و ترتیب‌شان به‌هم می‌خورد ولی حالت فضایی آن‌ها تغییر نمی‌کند. این حالت درست مانند عادت به خواندن و نوشتن از چپ به راست (یا راست به چپ) است که خواندن را شدت می‌دهد ولی درجات عمق را تغییر نمی‌دهد.

تمام تون‌های روشن در زمینهٔ سیاه، با توجه به درجهٔ روشنی خود به جلو رانده می‌شوند. در زمینهٔ سفید، اثر معکوس است. تون‌های روشن در زمینهٔ سفید ثابت می‌مانند و تون‌های تیره بنابه درجهٔ تاریکی خود به جلو حرکت می‌کنند.

اگر از میان رنگ‌های سرد و گرم، دو رنگ را با درخششی یکنواخت در نظر بگیریم، همیشه رنگ‌های گرم به جلو و رنگ‌های سرد به عقب حرکت می‌کنند و هرگاه تضاد تاریک و روشن به آن‌ها اضافه شود، شدت عمق بیش‌تر می‌شود یا از بین می‌رود. اگر آبی ـ سبز و قرمز ـ نارنجی با شدتی یکنواخت در زمینه‌ای سیاه قرار گیرند، آبی ـ سبز به عقب می‌رود و قرمز ـ نارنجی به جلو می‌آید. چنان‌چه قرمز ـ نارنجی روشن شود، باز هم جلو می‌آید. اگر کمی رنگ سبز ـ آبی را روشن کنیم، اثر عمق آن به اندازهٔ قرمز ـ نارنجی می‌شود و با روشن کردن بیش‌تر آن خواهیم دید که سبز ـ آبی از قرمز ـ نارنجی هم جلوتر می‌آید.

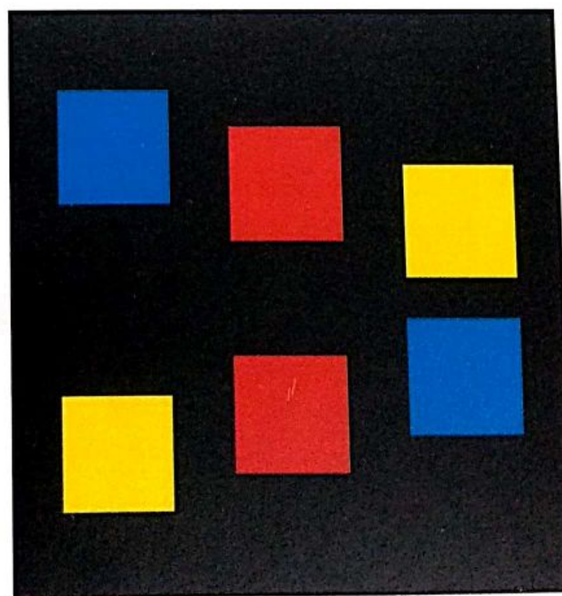
اثر فضایی رنگ‌ها در تضاد کیفیت مؤثر است. مثلاً، یک رنگ خالص در مقایسه با رنگ دیگری با همان درجهٔ روشنی، بیش‌تر به جلو می‌آید. به محض آن‌که تضاد تاریک و روشن یا تضاد سرد و گرم به میان آید، همه چیز تغییر می‌کند.

تأثیر سطوح رنگ‌ها نیز در اثر فضایی رنگ‌ها و عمق آن‌ها دخالت دارد. چنان‌چه بر سطح وسیع قرمز رنگی، یک سطح کوچک زرد بیفزاییم، قرمز همانند زمینه عمل می‌کند و زرد را به جلو می‌راند. برعکس، اگر در زمینهٔ زرد، لکه‌های کوچک قرمز قرار دهیم، رابطهٔ فضایی معکوس می‌شود و رنگ زرد مهم‌تر از قرمز جلوه می‌کند. اگر بخواهیم در مورد تمام امکانات هماهنگی رنگ‌ها مانند اثر فضایی آن‌ها بحث کنیم،

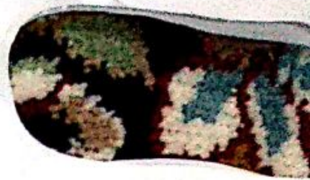


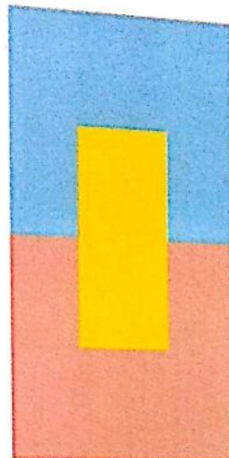
شکل ۱۹۳

شکل ۱۹۴

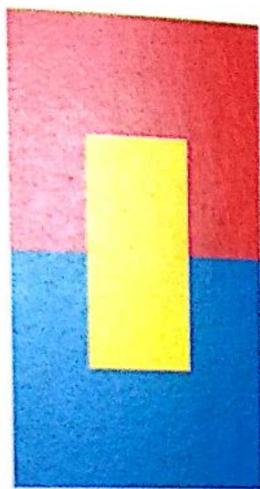


شکل ۱۹۵





شکل ۱۹۸



شکل ۱۹۷



شکل ۱۹۶

بعید است بتوانیم در تمام ترکیبات رنگی وضعیت ثابتی ایجاد کنیم. باید دانست که حساسیت فردی و تشخیص نقاش تصمیم‌گیرندهٔ نهایی است.

در شکل ۱۹۵، سه رنگ قرمز، زرد و آبی را به‌صورت شش مربع در زمینهٔ سیاه قرار داده‌ایم. می‌بینیم که زرد به جلو می‌آید و آبی عقب‌نشینی می‌کند. اگر برای هر دسته رنگ (زرد ـ قرمز ـ آبی) که در یک ردیف قرار گرفته‌اند امتدادی را در نظر بگیریم، خواهیم دید که زرد خط را به‌دنبال خود به‌راست و چپ می‌راند و گویی به طرف جلو فریاد می‌زند و حالت دو فلش را که حرکتی برعکس هم دارند، به خود می‌گیرد.

در شکل ۱۹۶، رنگ زرد را روی آبی و قرمز به سه حالت قرار داده‌ایم. در شکلی که زرد روی آبی و قرمز قرار دارد و آبی در بالا و قرمز در پایین است، زرد به جلو حرکت می‌کند و آبی و قرمز عقب‌نشینی می‌کنند. آبی عقب‌تر از قرمز است و به‌طرف عمق می‌رود.

در شکل ۱۹۷، همان رنگ‌ها به‌صورتی دیگر نمایش داده شده‌اند. در این شکل، قرمز در بالا و آبی در پایین قرار دارد. قرمز آبی را به جلو می‌راند و خود در عمق باقی می‌ماند. این شکل نشان می‌دهد که قرار گرفتن رنگ در بالا یا پایین چگونه حالت فضایی و عمق رنگ‌ها را تغییر می‌دهد.

در شکل ۱۹۸، همان رنگ زرد روی زمینهٔ آبی کم‌رنگ و صورتی با ارتفاع مساوی قرار گرفته است. در این تصویر، اثر فضایی رنگ آبی به شدت کم شده و هم‌طراز صورتی قرارگرفته است که این دو نیز خود را در ارتفاع رنگ زرد به جلو حرکت می‌دهند. بنابراین، شدت و ضعف تاریکی و روشنی رنگ‌ها در عمق و فضای آن‌ها تأثیر بسزایی دارد.

در شکل‌های ۱۹۹ و ۲۰۰، رنگ آبی و زرد در زمینهٔ سفید و سیاه قرار گرفته‌اند. در زمینهٔ سفید، آبی به جلو می‌آید و زرد تیره به‌نظر می‌رسد، در حالی که همان رنگ‌ها در زمینهٔ سیاه حالتی دیگر دارند. در این‌جا، آبی به عمق فرو می‌رود و زرد به جلو حرکت می‌کند.

در شکل‌های ۲۰۱ و ۲۰۲، همان دو رنگ آبی و زرد در

زمینهٔ سفید و سیاه روی هم قرار گرفته‌اند.

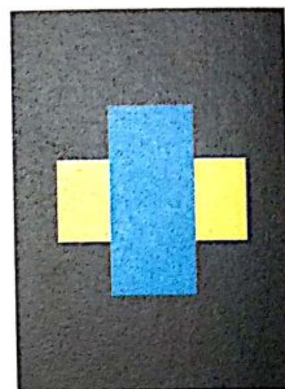
در شکل ۲۰۲، آبی در پشت زرد قرار گرفته و سعی می‌کند از زرد جلوتر بیاید. زرد به عمق حرکت می‌کند.

در شکل‌های ۲۰۰ و ۲۰۲، آبی به عمق فرو می‌رود و زرد به شدت رو به جلو می‌آید.

در شکل‌های ۲۰۳ و ۲۰۴، رنگ‌های زرد و آبی را با همان فرم پیشین، بدون آن‌که روی هم باشند، در زمینهٔ سفید و سیاه قرار دارند. در این حالت آبی در زمینهٔ سفید مانند سوراخی جلوه دارد و زرد کمی به جلو می‌آید، در حالی که در زمینهٔ سیاه، آبی در تاریکی شناور است و زرد هم به شدت به جلو می‌آید.

این چند نمونه آزمایش رنگی نشان می‌دهد که رنگ‌ها در اثر مجاورت با رنگ‌های دیگر یا قرار گرفتن روی زمینه‌های مختلف، فضاهای متغیری می‌یابند. اگر بخواهیم رنگ‌ها را از عوامل پرقدرت خلاقیت‌های هنری بدانیم، باید اثر فضایی آن‌ها را همیشه به‌عنوان عاملی مهم درنظر داشته باشیم. کورو می‌گوید: «در نقاشی‌های خود فضای خالی ایجاد نکنید.» او می‌خواهد بگوید که نقاش باید در ایجاد تأثیرات عمیق رنگ‌ها دقیق باشد.

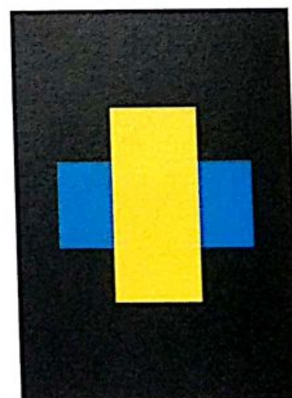
مسئلهٔ اثر فضایی همیشه سبب شده تا رنگ‌ها و فرم تابلوها براساس دو یا سه پلان یا بیش‌تر تنظیم شوند. کلود لورن آثار خود را گاهی تا پنج پلان تنظیم کرده است. تنظیم تابلو براساس دو پلان، اثر را به‌صورت سطح درمی‌آورد. یک نمونهٔ خوب در این زمینه، تابلوی *لیموها و نارنج‌ها و گل رز* است که زور بارن آفریده است.



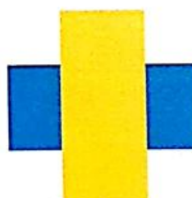
شکل ۲۰۰



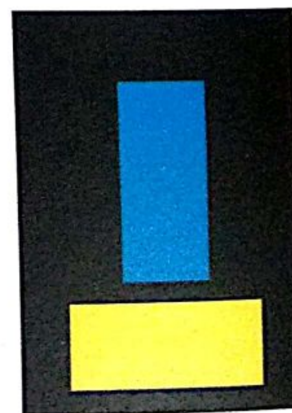
شکل ۱۹۹



شکل ۲۰۲



شکل ۲۰۱

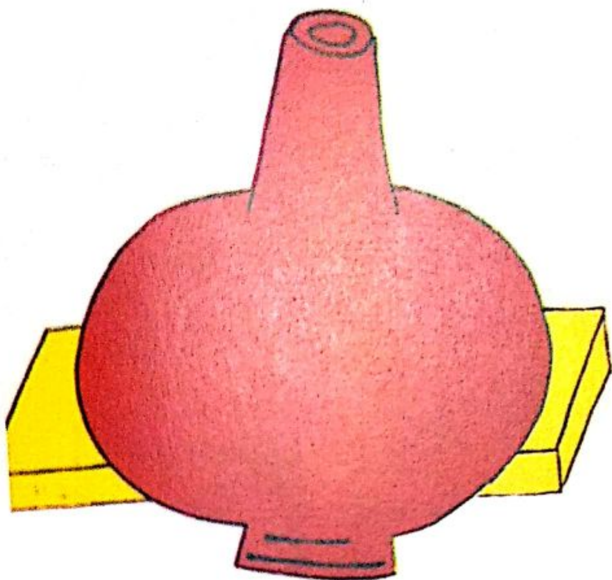


شکل ۲۰۴



شکل ۲۰۳

نظریهٔ امپرسیون رنگ

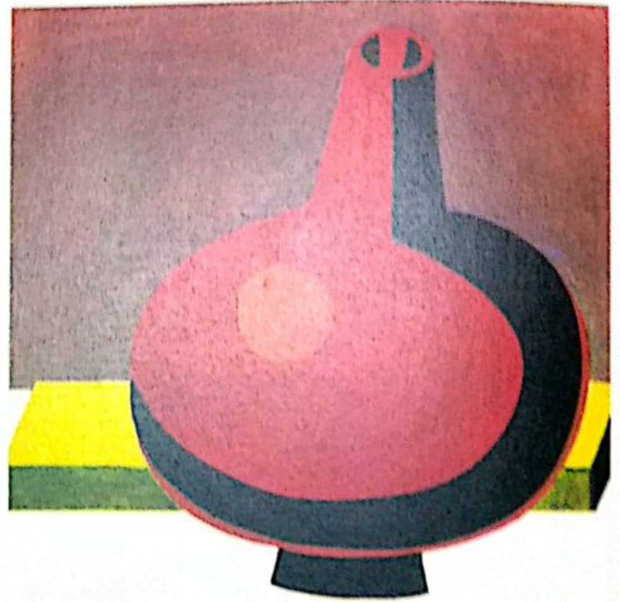


شکل ۲۰۵

مطالعه و بررسی امپرسیون رنگ با جلوه‌های آن در طبیعت آغاز می‌شود. در این جا تنها تأثیری که اشیای رنگین بر احساس بصری ما می‌گذارند، بررسی می‌شود.

در سال ۱۹۲۲، کاندینسکی به مقام استادی مدرسهٔ باهاوس در ویمار آلمان برگزیده شد. روزی با گروپیوس، کاندینسکی و کله به بحث و گفت‌وگو مشغول بودیم که ناگهان کاندینسکی از کله و گروپیوس می‌پرسد: «چه می‌کنید و چه آموزش می‌دهید؟» کله در جواب می‌گوید: «من مشغول آموزش فرم هستم و در این زمینه مشغول تدارک دروس مقدماتی هستم.» کاندینسکی نیز پاسخ می‌دهد: «خوب، من هم مشغول آموزش طراحی از روی طبیعت هستم.» تصدیق کردیم که نباید بیش از این در مورد پلان کار سؤال کنیم. کاندینسکی تدریس خود را سال‌های متمادی ادامه داد. تمام کوشش او مطالعهٔ طبیعت بود. این اشاره‌ای است مبنی بر این‌که چگونه در مدارس هنری کمبود جهت‌یابی وجود دارد. باید پذیرفت که مطالعهٔ طبیعت ضروری و غیرقابل چشم‌پوشی است.

مطالعهٔ طبیعت نباید تقلید محض باشد، بلکه باید با تحلیلی دقیق دربارهٔ فرم و رنگ و توصیف‌هایی حساب شده و مطمئن همراه باشد؛ مطالعه‌ای که تفسیر طبیعت باشد نه تقلید کورکورانه. برای آن‌که تفسیر ما با ذات طبیعت بخواند، باید با دیدی نافذ و با موشکافی و ذهنی روشن به مطالعه پرداخت. این اصل ضروری‌ترین کار پیش از هر فعالیت هنری است که با آن احساسات پالایش می‌یابد و نیروی درک هنری به‌مشاهدات منطقی عادت می‌کند. دانشجویان باید به مبارزه با طبیعت برخیزند، زیرا نمودهای ظاهری طبیعی به‌مراتب با خلاقیت‌های هنری متفاوت است. سزان نقاشی بود که با تمام قدرت به مطالعهٔ طبیعت می‌رفت و موتیف‌های کار خود را از آن‌جا بیرون می‌کشید. وان‌گوگ در همین مبارزه با طبیعت جان خود را از دست داد، چرا که وی می‌خواست رموز وحدت بین فرم و رنگ را از طبیعت بیرون بکشد و بر بوم نقش بزند. هر

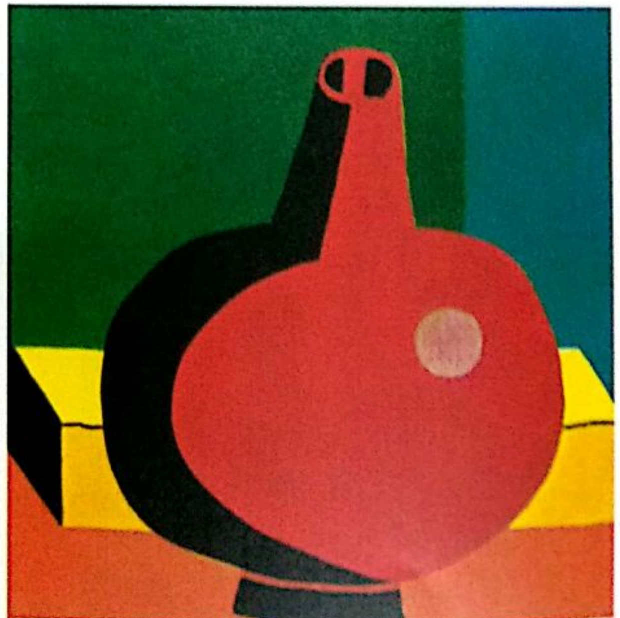


شکل ۲۰۶



شکل ۲۰۷

شکل ۲۰۸

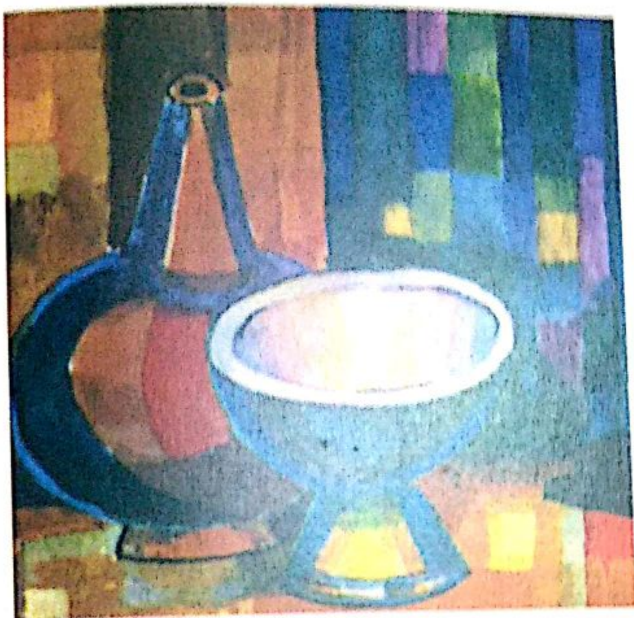


شکل ۲۰۹



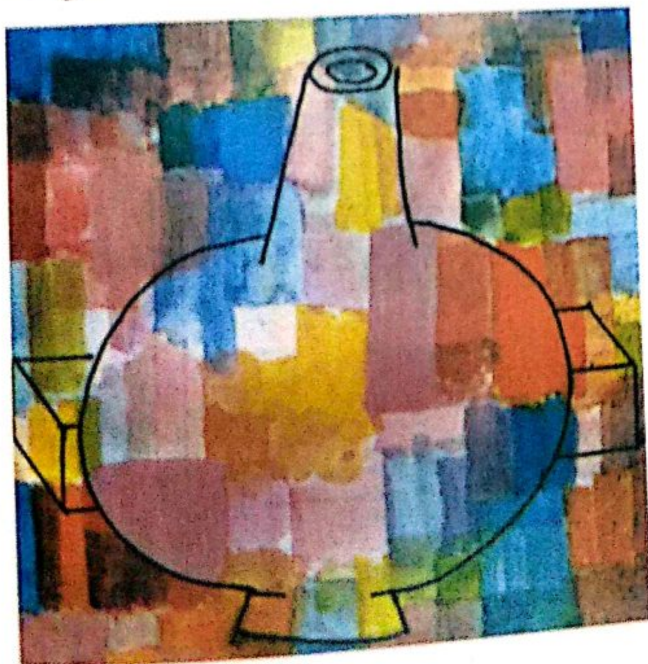
هنرمندی برای مطالعهٔ طبیعت، شیوه‌ای را برحسب نیازهای خود برمی‌گزیند. به هر حال، عاقلانه نیست که دنیای برون را به‌خاطر توجه زیاد به دنیای درون فراموش کنیم. هندوان نمونه خوبی برای ما هستند. توجه بیش از اندازهٔ یوگی‌ها به دنیای درونی و ذهنی خودشان، سبب شده تا دنیای مادی و جهان خارجی فراموش شود. امروزه، فزونی جمعیت و گرسنگی موجب شده است تا رهبران روحانی بیش‌تر از گذشته به توسعهٔ تکنولوژی و مسائل اقتصادی اهمیت دهند.

* * *



شکل ۲۱۰

شکل ۲۱۱



ریتم طبیعت گاهی به برون می‌گراید و گاهی به درون می‌رود. این ریتم نمونهٔ کاملی برای زندگی فردی ماست. در بهار و تابستان، قدرت‌های زمینی به بیرون متوجه می‌شود. گیاهان رشد می‌کنند و شکوفا می‌شوند. در پاییز و زمستان به جانب درون می‌روند تا از نو جوانه‌های جدیدی بسازند.

ساختمان مولکولی اجسام و امواج نورانی رنگ‌های اجسام را مشخص می‌سازد (اجسام برخی نورها را جذب و برخی را منعکس می‌کنند). در فیزیک، رنگ‌های طیف را می‌توان به دلخواه بر دو گروه تقسیم کرد. هر گروه می‌تواند توسط یک عدسی جمع شده، رنگ واحدی را تشکیل دهد. دو رنگی که بدین‌ترتیب حاصل شوند، مکمل هم خواهند بود. نوری که از یک سطح منعکس می‌شود، رنگی را تولید می‌کند که مکمل مجموعه نورهای جذب شده است. رنگ منعکس شده، «رنگ مختص» یا «رنگ موضعی شیء» نام دارد. چنان‌چه رنگ تابش نور به یک شیء تغییر کند، رنگ موضعی آن نیز تغییر می‌کند و هر چه نور پرتو بیش‌تری داشته باشد، تنوع رنگ‌های اجسام

نیز بیش‌تر می‌شود. در ضمن، با افزون شدن سفیدی تابش نور، نورهای خالص‌تری از شیء منعکس می‌شود و رنگ‌های موضعی نیز خالص‌تر ظاهر می‌شوند. البته شدت نور، همانند رنگ نور اهمیت دارد. نور نه تنها عامل دیدن رنگ شیء است، بلکه عامل نمایش حجم آن نیز هست. برای این منظور، دست‌کم سه تون مختلف لازم است. این تون‌ها عبارت‌اند از: تون نورانی، تون متوسط و تون سایه. در تون متوسط، جلوهٔ رنگ‌های موضعی در نهایت شدت است و بافت سطح نیز به بهترین شکل قابل دیدن می‌شود. در تون نورانی، رنگ شیء روشن و در تون سایه تاریک می‌شود.

نورهای انعکاس یافته رنگ‌های اجسام را تغییر می‌دهند. مثلاً، اگر شیء قرمزی در زمینهٔ سفید قرار گیرد، رنگ قرمز به رنگ سفید منعکس می‌شود. اگر نور قرمزی به سطح سیاهی برخورد کند، نوری که منعکس می‌شود، سیاه قهوه‌ای است. سطوح اشیا هر چه درخشنده‌تر باشد، نورهای منعکس شده با شدت بیش‌تری به چشم می‌خورند. نقاشان امپرسیونیست با مطالعهٔ تغییرات رنگ‌های اشیا به کمک نورهای رنگین و متغیر خورشید و رنگ‌های منعکس شده، به این اصل مهم رسیدند که رنگ‌های موضعی در فضای رنگین به کلی محو می‌شوند.

پرسپکتیو طراحی شده است. رنگ‌های اشکال با سطوح رنگی مشخص شده‌اند. این اشکال را می‌توانیم با سایه‌روشن‌های موجود، به‌صورت برجسته نمایش دهیم (شکل ۲۰۷) چنان‌چه با رنگ‌مایه‌هایی با درجات یکسان رنگ‌آمیزی شود، از نمود حجم اشکال کاسته می‌شود و به حالت مسطح درمی‌آید (شکل ۲۰۶).

در شکل ۲۰۸، با کمک رنگ‌مایه‌های متنوع، تصویر جلوهٔ تجسمی بیش‌تری یافته است. اگر از رنگ‌های خود جسم استفاده شود، کمپوزیسیون مورد نظر، حالت واقعی به خود می‌گیرد.

در شکل ۲۰۹، تصویر براساس رنگ‌های خود شیء رنگ‌آمیزی شده است و هر قسمت رنگ خودش را دارد. قرمز همان قرمز جسم و زرد همان زرد جسم است. در این‌جا، رنگ اشیا به‌صورت مجرد درنظر گرفته شده و اشیا رنگ خود را دارند.

چهار مسئلهٔ اصلی امپرسیون رنگ را می‌توان بدین‌صورت بیان کرد: ۱ ـ رنگ جسم ۲ ـ رنگ نور ۳ ـ رنگ سایه ٤ ـ رنگ منعکس شده. یک شیء را می‌توانیم به صورت‌های مختلفی نمایش دهیم؛ یعنی از بالا، از روبه‌رو، و از پهلو. همچنین این شیء را می‌توانیم با خط طراحی کنیم یا به حالت پرسپکتیو نشان دهیم یا این‌که حجمش را به کمک نور و سایه نشان دهیم.

در شکل ۲۰۵، گلدان قرمز و جعبهٔ زردرنگی با رعایت

رنگ‌مایه‌های سرد و گرم که متأثر از رنگ‌های موضعی هستند، به‌کار می‌آیند و خودبه‌خود کنتراست‌های تاریک و روشن از بین می‌رود و درنتیجه، فضای تصویر به‌صورتی دیگر یعنی به مراتب مطلوب‌تر از فضای عینی و ظاهری خود شیء ظاهر می‌شود (شکل ۲۱۰).

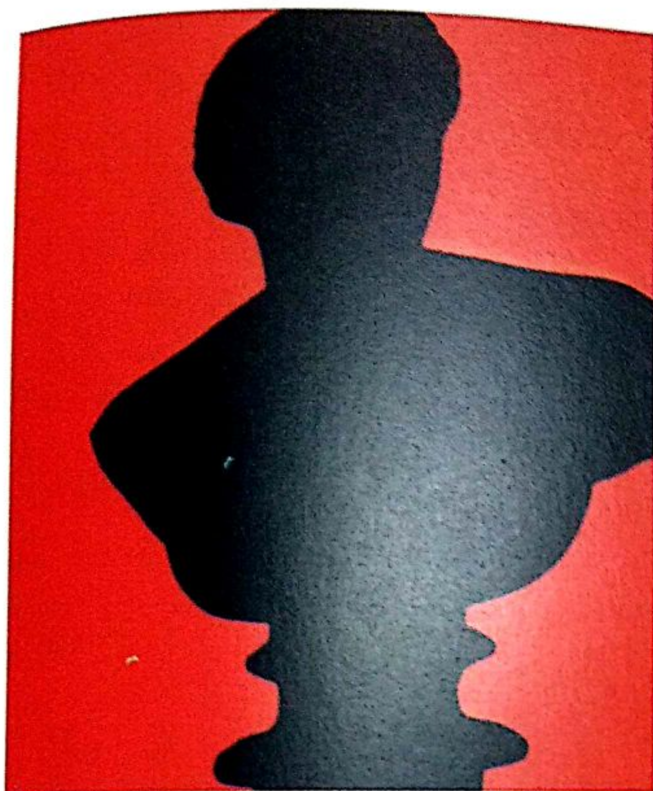
رنگ‌های موضعی در اثر عواملی تغییر می‌کنند مثلاً، در نور آبی رنگ گلدانی که سبز است به رنگ آبیِ سبز درمی‌آید و

بشقاب زرد، زرد سبز می‌شود. بدین‌ترتیب، رنگ‌های اصلی و طبیعی با ته‌رنگ‌هایی شفاف که در فضای اطراف شیء حضور دارند در ترکیب‌بندی رنگ کمپوزیسیون حاضر می‌شوند.

در شکل ۲۱۱، انعکاس رنگ‌های موضعی در ترکیب، همراه با قطعات کوچک رنگ‌های مختلف، فضایی دلچسب به‌وجود آورده‌اند. از مهم‌ترین نمونه‌هایی که تأثیر رنگ‌های موضعی را در خود دارد، تابلوی *مولن دُلا گالِه*، اثر رنوار است (این تک‌چهره بخش کوچکی از تابلوی رنوار است که در موزهٔ امپرسیونیست‌ها در پاریس نگهداری می‌شود) (شکل ۱۲۶).

به‌نظر دُلا کروا: «تمام طبیعت انعکاس است.»

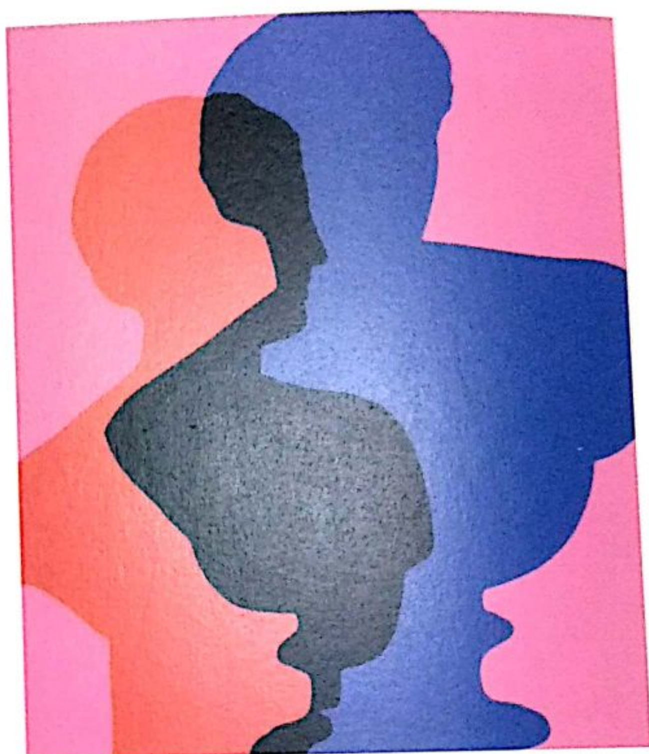
* * *



شکل ۲۱۲

از دیگر نکات مهم در مطالعهٔ امپرسیون رنگ، «سایه‌های رنگی» است. در تابستان، هنگام غروب خورشید، در حالی که رنگ نارنجی تمام طبیعت را رنگین کرده است و آسمان آبی‌رنگ شرق بالا می‌آید، سایه‌های درختان، رنگ‌مایه‌های آبی به خود می‌گیرند. به‌ویژه در زمستان که خیابان‌ها پوشیده از برف‌اند، سایه‌های برف به رنگ آبی درمی‌آیند. شب هنگام با رنگ آبیِ تیرهٔ آسمان و در زیر روشنی چراغ‌های نارنجی رنگ، سایه‌های آبی‌رنگ عمیقی به‌وجود می‌آید و زمانی که شب با چراغ‌های رنگین متفاوتی روشن شود، سایه‌ها به انواع رنگ‌های قرمز، سبز، آبی و زرد درمی‌آیند.

همین فضای رنگین چشم‌گیر، از نکات اساسی‌ای است که همواره مورد توجه نقاشان امپرسیونیست قرار گرفته است و بینندگانی که سایه‌ها را در تابلوهای آنان آبی می‌دیدند، تعجب می‌کردند زیرا نقاشان قدیمی همواره سایه‌ها را با خاکستری و سیاه نشان می‌دادند. نقاشان امپرسیونیست با مطالعه‌ای بسیار



شكل ٢١٣



شكل ٢١٤

دقیق و علمی، «سایه‌های رنگین» را در آثارشان وارد کردند.

البته باید دانست که امپرسیون رنگ‌ها را تنها نقاشان امپرسیونیست مطرح نکردند بلکه نقاشانی نیز پیش از آنان کم‌وبیش به امپرسیون رنگ توجه داشته‌اند. برادران وان‌ایک، هولبین، ولاسکز، زور بارن، برادران لونن، شاردن و آنگر، همگی از نقاشانی‌اند که به امپرسیون توجهی خاص داشتند و طبیعت را موشکافانه درنظر می‌گرفتند.

آثار نقاشان چینی که با آب مرکب و قلم‌مو است، به میزان قابل توجهی دارای ویژگی امپرسیونیستی است. در آثار آنان، توجه بیش از اندازه به طبیعت و نیروی آن مشهود است. برای مردم چین قدیم، شناختن طبیعت و قدرت‌های آن اهمیت خاصی داشت. این علاقه مطالعات دقیق و جزء به جزء نقاشان چینی از طبیعت را توجیه می‌کند. کوه‌ها، آب‌ها، درختان و گل‌ها همگی برای چینی‌ها نمادهایی معنوی هستند. نقاش چینی آن‌قدر در مطالعهٔ طبیعت غرق می‌شود تا کاملاً بر آن تسلط یابد.

[در هنر معاصر، ممکن است صورت انسان با رنگ سبز یا آبی یا بنفش نشان داده شود. معمولاً، بینندگان بلافاصله علت این رنگ‌های غیرطبیعی را می‌پرسند. باید گفت دلایل مختلفی وجود دارد که نقاش را وادار می‌سازد تا رنگ‌ها را به این شیوه به‌کار برد. وجود آبی و بنفش در چهره، ممکن است حاکی از قدرت یا حالت روانی خاصی باشد؛ یا چهره‌ای که به رنگ سبز یا آبی است، می‌تواند معانی نمادینی را نشان دهد. در هنر برخی ملت‌ها، این ویژگی رنگی وجود دارد از جمله می‌توان از نقاشی‌های کهن هندی و مکزیکی نام برد.]

رنگ سبز یا آبی چهره می‌تواند رنگ سایهٔ به‌وجود آمده در اثر تابش نور رنگی خاص باشد. در این زمینه، نمونه‌های بسیاری وجود دارد. مثلاً در سال ۱۹۴۴، به مناسبت نمایشگاهی در زوریخ که در مورد رنگ و پدیده‌های رنگی برگزار شده بود، این نکته را مطرح کردم که با تاباندن نور قرمز به شیء سفید در نور روز، سایه‌های سبز ایجاد می‌شود. نور سبز سایهٔ قرمز به‌وجود می‌آورد و نور زرد سایهٔ بنفش ایجاد می‌کند. این آزمایش نشان می‌دهد که تابش هر نور رنگی به یک شیء سایه‌ای به رنگ مکمل آن به‌وجود می‌آورد. من از هنری فینسلر، استاد عکاسی، تقاضا کردم تا از این پدیده عکس بگیرد. عکس‌های رنگی نشان دادند که سایه‌های رنگی واقعاً وجود دارند و وجودشان به تضاد همزمانی ارتباط ندارد. این‌گونه تجربیات عکاسی نشان می‌دهد که ترکیبات «مواد رنگین» با «نورهای رنگین» کاملاً متفاوت است. نتایج به‌دست آمده در عکاسی رنگی به خاطر ترکیب نورهای رنگین است.

مسئلهٔ سایه‌های رنگین به شیوه‌های دیگری نیز مورد آزمایش قرار گرفته که نتیجهٔ آن بدین قرار است:

۱ ـ با تاباندن نور قرمز نارنجی به یک شیء در فضای تاریک، سایهٔ شیء به رنگ سیاه درمی‌آید (شکل ۲۱۲). همچنین، اگر منبع نور، سبز یا آبی باشد، به همان ترتیب سایه نیز سیاه خواهد بود.

۲ ـ شیئی که با دو نور رنگی روشن شود، سایه‌های زیر را ایجاد می‌کند: نور قرمز سایهٔ سبز و نور سبز سایهٔ قرمز می‌دهد. درنتیجه، از ترکیب دو سایه، یعنی سایهٔ سبز و سایهٔ قرمز، سایهٔ سیاه حاصل می‌شود.

از ترکیب نور سبز و قرمز، رنگ زرد حاصل می‌شود و زمانی که نور قرمز نارنجی و آبی سبز به‌کار رود، قرمز نارنجی سایهٔ آبی سبز ایجاد می‌کند و بالعکس. تقاطع سایهٔ نورها سیاه می‌شود و اختلاط دو رنگ به‌صورت رنگ بنفش کم رنگ و خاموشی درمی‌آید (شکل ۲۱۳). وقتی که رنگ‌ها سبز و آبی باشند، نور سبز یک سایهٔ آبی به‌وجود می‌آورد و نور آبی سایهٔ سبز می‌سازد. تقاطع سایه‌ها نیز سیاه‌رنگ است و نوری که درهم آمیخته شده، آبی و سبز است.

۳ ـ اکنون اگر با سه نور رنگی قرمز نارنجی، سبز، آبی سبز

تجربه شود (شکل ۲۱۴)، رنگ قرمزِ نارنجی سایه‌ای سبز و آبی به‌وجود می‌آورد. نور سبز سایه‌ای متغیر دارد (مانند بنفشِ کم‌رنگ)، و نور آبی و سبز سایه‌ای زرد دارد. اختلاط سایه‌های سه‌رنگ سیاه می‌شود و ترکیب سه‌نور، زمینهٔ سفید را به‌وجود می‌آورد.

توجه به امپرسیون رنگ و فرم، امکانات بیش‌تری برای هنرمند فراهم می‌سازد تا به اکتشاف پدیده‌های حیرت‌آور هنری موجود در طبیعت دست یابد و آثار هنری ارزنده‌ای بیافریند.

* * *

نظریهٔ اکسپرسیون رنگ

مشاهده و فعل و انفعالات بصری، واکنش‌های الکترومغناطیسی و شیمیایی را در چشم باعث می‌شود که همراه با آن‌ها فرایندهایی در قلمرو روان انسان به وقوع می‌پیوندد. این واکنش‌ها که پس از مشاهدهٔ رنگ روی می‌دهد، بر ساحت روان انسان تأثیر می‌گذارد. بنابراین، علت عمدهٔ تأثیرات عصبی و ذهنی «مشاهده» است.

گوته در باب زیبایی‌شناسی و فعل و انفعالات رنگی مطالبی گفته که تجزیه و تحلیل دقیق آن‌ها برای هنرمندان رنگ‌شناس بسیار با ارزش است. کیست که به اثر عمیق رنگ‌ها بر انسان تردید داشته باشد؛ خواه آگاهانه و خواه بی‌خبر.

در این‌جا، جالب است خاطره‌ای را برایتان بازگو کنم: بازرگانی عده‌ای را به شام دعوت کرد. هنگام ورود میهمانان، بوی غذای مطبوعی همه‌جا را در برگرفته بود. میهمانان به دور میز گرد آمدند و فضای سالن با نور قرمز رنگین شد. زیر نور قرمز غذاها دلچسب‌تر و خوشمزه‌تر می‌نمود. گوشت‌های پخته لذیذ و خوش‌طعم به‌نظر می‌آمد. اسفناج به رنگ سیاه درآمده و سیب‌زمینی هم قرمز شده بود. ناگهان نور قرمز جای خود را به نور سبز داد. همه‌چیز در سالن رنگش دگرگون شد. میهمانان حیرت‌زده به صحنه حاضر می‌نگریستند. کباب‌ها گندیده به‌نظر می‌آمد و سیب‌زمینی دیگر رنگی مطلوب نداشت. همه اشتهای خود را از دست دادند و دست از غذا خوردن کشیدند. در این موقع، ناگهان نور زرد همهٔ فضا را بار دیگر دگرگون کرد. رنگ شرابی به رنگ روغن کرچک تبدیل شد. میهمانان رنگ پریده و پریشان شدند. حتی برخی از خانم‌های حساس، سالن را ترک کردند. همه می‌دانستند که این تغییرات ناشی از تغییر رنگ است، با این وجود، کسی میل به غذا نداشت. در نهایت، صاحب‌خانه چراغ سفید را روشن کرد و همه‌چیز به حال اول برگشت و میهمانان شادی و نشاط خود را از سرگرفتند. این آزمایش به خوبی روشن می‌سازد که چگونه رنگ‌ها بر انسان اثر عمیق دارند و چه بخواهیم، چه نخواهیم ما را متأثر می‌سازند. بدون شک، رنگ‌ها تأثیر بسیار عمیقی بر سلسلهٔ اعصاب و حالات روانی می‌گذارد.

رنگ آبی تیرهٔ دریاها و کوهستان‌هایی که در فاصله‌ای دور قرار دارند، ما را فریفتهٔ خود می‌سازد و به وجد می‌آورد، ولی اگر با همان رنگ آبی اتاق را رنگ کنیم، مرموز و بی‌روح و هراس‌انگیز خواهد بود.

بازتاب رنگ آبی بر روی پوست، آن را رنگ‌پریده می‌سازد و همچون رنگ مرده درمی‌آورد. در تاریکی شب، رنگ نئون‌های آبی بسیار جالب و فریبنده است. این فریبندگی به‌علت زمینهٔ سیاه و تاریک‌شان است. زمانی که با رنگ‌های قرمز و زرد همراه شوند، روح و جلوهٔ دیگری می‌یابند.

رنگ آبی آسمان آفتابی اثری فعال و جان‌بخش دارد، درحالی که رنگ آبیِ مهتابی با اثری آرام، مقاومت را از بین می‌برد و دلتنگی و رکود را با حالتی آرام برجای می‌گذارد. **قرمزی چهره دلالت بر خشم، غضب، طغیان، هیجان و تب** دارد. اگرچه رنگ‌های آبی، سبز یا زرد در شکل خالص خود نشانی از بیماری ندارند، اما همین رنگ‌ها چنان‌چه بر چهرهٔ انسان بتابد، به آن حالتی بیمارگونه می‌دهد.

قرمزی آسمان علامت طغیان و هجوم هوای متلاطم است و آسمان آبی و سبز و زردِ روشن، نوید آرامش و هوای باز را می‌دهد. براساس این تجربه‌های طبیعی نمی‌توان به سادگی

معانی و مفاهیم رنگ‌ها را صورت‌بندی کرد. سایه‌های زردرنگ، نورهای بنفش، آتشی به رنگ آبی ـ سبز و یخ قرمز ـ نارنجی، اکسپرسیونی از رنگ‌ها ایجاد می‌کنند که با برداشت‌های ما وفق نمی‌دهد و عالمی دیگر دارد.

کسانی که به رنگ‌ها حساس‌تر و نکته‌بین هستند، می‌توانند درجات رنگ‌مایه‌ها را به تنهایی و به دقت ببینند و بی‌آن‌که به شیء توجه کنند، رنگ‌های همپایه را در تصویری رنگارنگ بشناسند. (همچنان‌که درک موسیقی برای کسی که شم موسیقی ندارد، چندان آسان نیست). پس هر فردی از نظرگاه خود رنگ را می‌بیند و بسته به میزان آشنایی و حساسیت خود، آن‌ها را ارزیابی می‌کند. افزون بر این، درست نیست که معیار سنجش و صحت و سقم رنگی را خوشایند بودن یا ناخوشایندی آن قرار بدهیم و آن را معیار معتبر و نافذی بدانیم. اگر پایه و اساس قضاوت را بر تناسبات و روابط نسبت‌های رنگی بگذاریم و مقام هر رنگ را با درنظر گرفتن رنگ مجاور یا مجموعهٔ رنگ‌ها تعیین کنیم، راه سودمندی پیش گرفته‌ایم.

هر فصلی با رنگ‌های خاص خود، ترکیب ویژه‌ای دارد. در شکل ۲۱۵، می‌بینیم که رنگ‌های روشن و درخشانی به‌کار برده شده است. رنگ‌ها دوران جوانی و روشنی و درخشندگی طبیعت بهاری را نشان می‌دهند. زرد که روشن‌ترین رنگ‌هاست، در کنار سبزِ زرد تقویت شده، رنگ‌های بهاری هستند. صورتی کم‌رنگ و درجات مختلف آبیِ روشن، رابطهٔ آن‌ها را محکم و ترکیب‌شان را پرمایه کرده‌اند. زرد روشن، صورتی و بنفش کم‌رنگ جلوهٔ شکوفه‌های بهاری را می‌نمایانند. بهار نویددهندهٔ کمال و رشد طبیعت در تابستان است.

رنگ‌های بهاری تضاد شدیدی با رنگ‌های پاییزی دارند. در پاییز سبزی گیاهان مرده و خاموش، به قهوه‌ای تیره یا بنفش می‌گراید (شکل ۲۱۷).

طبیعت در تابستان به بیش‌ترین تنوع فرم و رنگ و نهایت درجهٔ غلظت و پررنگی و شکل‌پذیری می‌رسد. گرما در این فصل به حد اشباع می‌رسد و رنگ‌های فعال ظاهر می‌شوند. شکل ۲۱۶ تکامل رنگ‌های تابستان و کنتراست شدید رنگ‌های اصلی و مکمل را نشان می‌دهد.

زمستان فصل تحرک نیروهای درونی زمین است. برای نمایش این فصل، رنگ‌هایی لازم است که دارای جنبشی درونی بوده، شفاف و رقیق باشند. شکل ۲۱۸ رنگ‌های مسلط زمستانی را معرفی می‌کند.

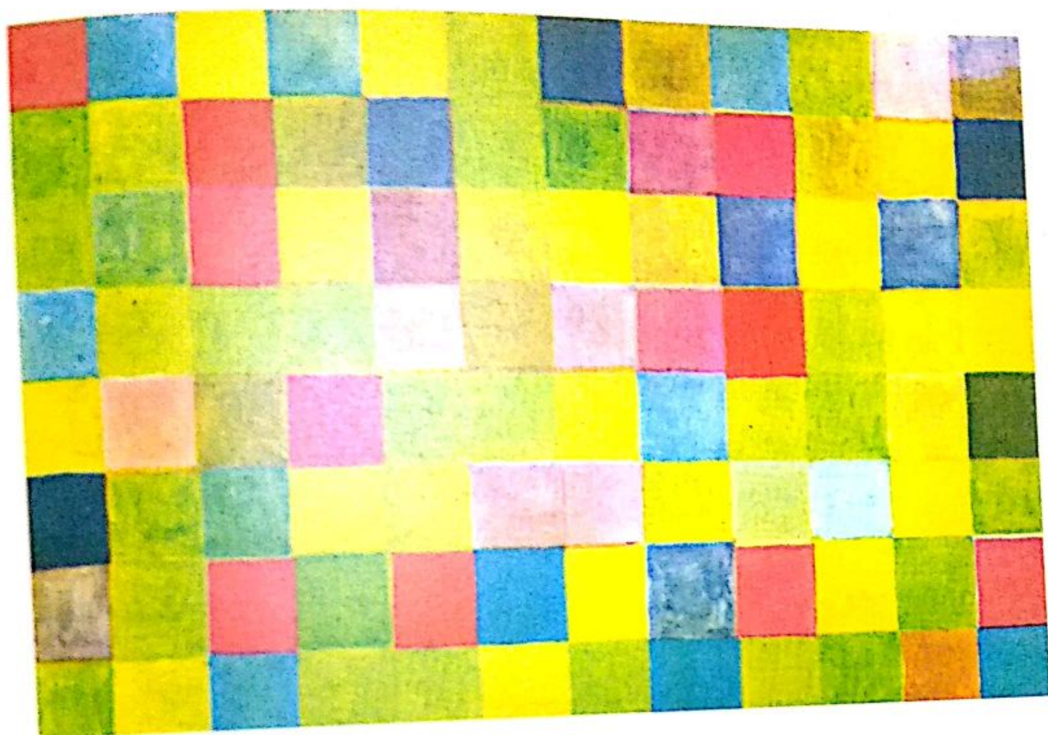
در این چهار شکل که رنگ‌های چهارفصل را نشان می‌دهند، سعی شده تا تغییرات اساسی طبیعت و جلوهٔ رنگ‌های متفاوت نشان داده شود. باید تمام رنگ‌ها را به دقت شناخت و درک کرد و همهٔ رنگ‌هایی را که در برابر دید ما قرار دارند، به دقت به‌کار برد. چنان‌چه در انتخاب و دسته‌بندی رنگ‌ها ذوق و سلیقهٔ شخصی را دخالت دهیم، از درک واقعیت و شناخت امکانات وسیع آن‌ها محروم می‌شویم و تنها به آشنایی مختصر و محدود اکتفا کرده‌ایم.

برای درک ارزش‌ها و مفاهیم روانی رنگ‌ها به‌صورت مجرد، دانشی کافی لازم است. برای گریز از اشتباه، تا آن‌جا که ممکن است باید همهٔ رنگ‌ها را یک به یک شناخته باشیم.

باید دانست که هرگاه از رنگی خاص نام می‌بریم، منظور ما دقیقاً چه نوع رنگی و با کدام درجهٔ شدت است و با کدام یک از رنگ‌ها رابطه دارد. مثلاً، وقتی می‌گوییم، قرمز، باید روشن باشد منظور ما دقیقاً کدام قرمز است و اگر قرمز ـ زرد یا نارنجی است با کدام فرم و بر زمینهٔ چه رنگی است.

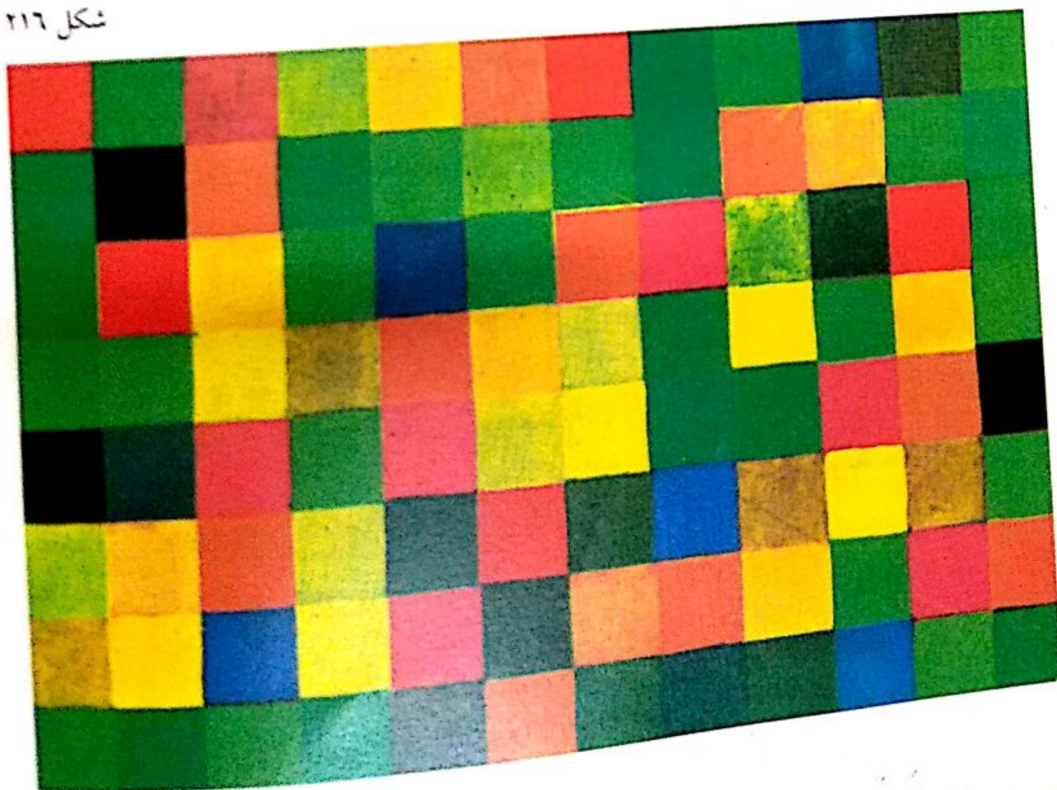
قرمز مایل به زرد یا نارنجی، از قرمزِ مایل به آبی کاملاً جداست و قرمز نارنجی در زمینهٔ زردِ لیمویی با قرمزِ نارنجی در زمینهٔ سیاه کاملاً متفاوت است.

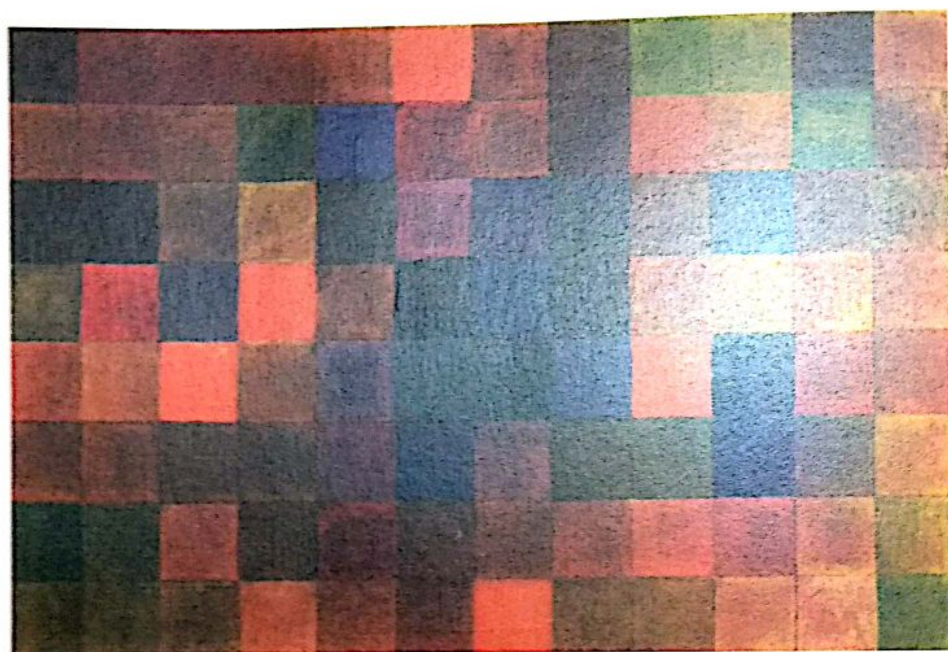
اکنون، با توجه به دوازده ته‌رنگ دایرهٔ رنگی (شکل ۸۲)، کوشش می‌شود تا رنگ‌های دو گروه (زرد، قرمز، آبی) و (نارنجی، بنفش، سبز) توصیف شوند و ارزش مفاهیم و بیان ذهنی هر کدام تشریح شود.



شكل ٢١٥

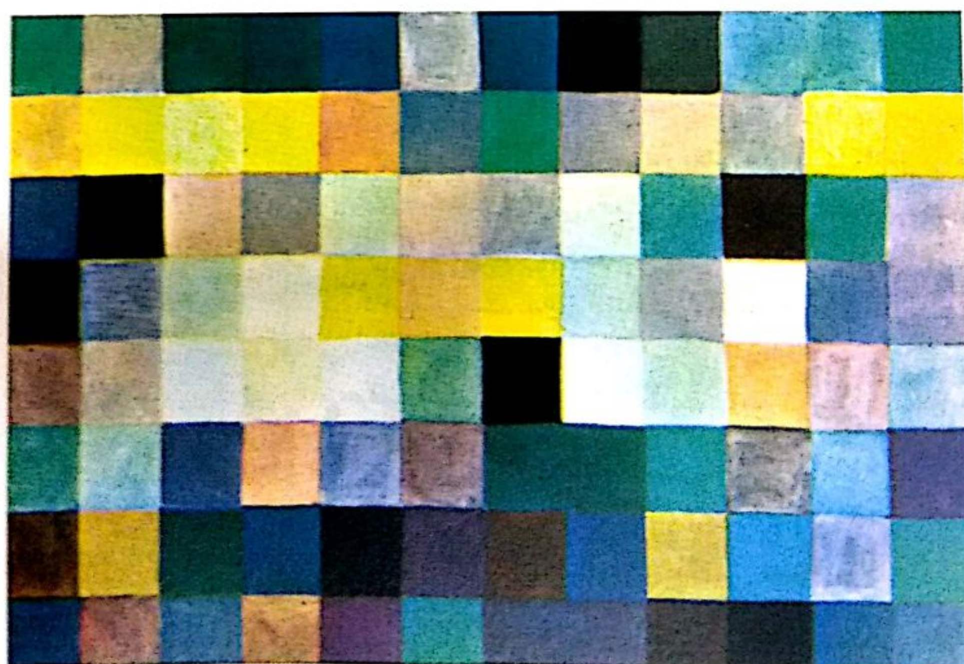
شكل ٢١٦





شكل ٢١٧

شكل ٢١٨



زرد

زرد، روشن‌ترین رنگ در میان همهٔ ته‌رنگ‌هاست و چنان‌چه که با رنگ‌های خاکستری، سیاه و بنفش مخلوط شود، تمام ویژگی‌هایش را از دست می‌دهد. زرد تراکمی است از سفیدی. قرمز نقطهٔ پایان زرد است و در آن اثری از زرد وجود ندارد. نارنجی در میانهٔ قرمز و زرد و ترکیبی از این دو رنگ است. نارنجی نمایشگر تداخل نور و ماده است و بیش‌ترین گرما را دارد و پس از زرد، روشن‌ترین رنگ دایرهٔ رنگی است. زرد طلایی رنگی است نورانی با درخششی ملایم که بدون وزن و نامتعادل است (طلایی، رنگی است که در گذشته به جای نور و روشنی به‌کار می‌رفته و استفاده‌های فراوان داشته است). در گنبدهای طلایی مساجد بیزانس و زمینهٔ نقاشی‌های استادان قدیمی از این رنگ به منزلهٔ **نماد آخرت، شگفتی، پادشاهی و سلطنت، نور و خورشید استفاده** شده است. هالهٔ طلایی که هیکل مقدسین را نورانی می‌ساخت، بهترین کاربرد این رنگ است.

زرد، به‌طور کلی نشان روشنی و نور است. از نظر مردم عادی، «دیدن نور» تحقق واقعیتی است که پیش‌تر پنهان بوده است. وقتی گفته می‌شود که فلانی «روشن» است، منظور هوش و آگاهی اوست. بنابراین، زرد، روشن‌ترین رنگ‌هاست که به‌گونه‌ای سمبلیک **با فهم و دانایی** ارتباط دارد و نشان دانش و معرفت است.

گرانوالد بیش از دیگر نقاشان به بیان سمبلیک رنگ زرد آگاهی داشته است. به‌نظر او، حضرت مسیح(ع) در دریایی از نور زرد به سوی آسمان صعود می‌کند. **کنراد ویتس** در تابلوی **کنیسه**، پیراهن زن را به رنگ زرد کشید تا اندیشمندی و روشن‌فکری او را به بیننده القا کند. رنگ زرد در این‌جا نشان روشن‌فکری است. به همان ترتیب که واقعیت یکی است، رنگ زرد هم یگانه است. واقعیتی که تیره باشد، واقعیتی ناسالم و دروغین است. رنگ زرد تیره، **رسانندهٔ مفاهیم دروغ**،

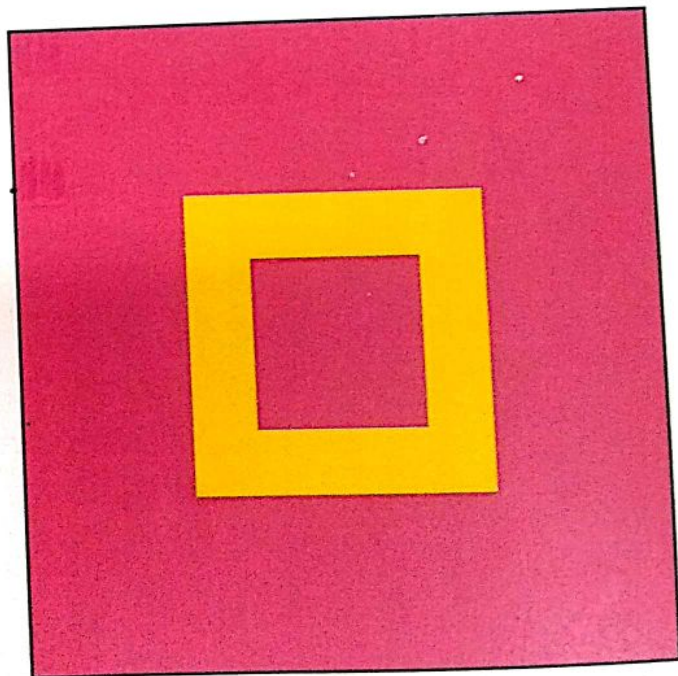
خیانت، حسد، اشتباه، بی‌اعتمادی و شک است.

در تابلوی *توقیف حضرت مسیح(ع)*، اثر: **جیوتو** و نیز در تابلوی *آخرین شام*، اثر: هولباین، فیگور حضرت مسیح(ع) با زرد تیره رنگ‌آمیزی شده است.

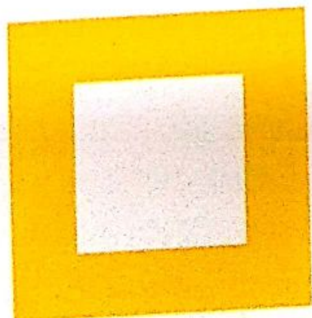
در تابلوی ال‌گرکو (شکل ۱۵۷) پیراهن زرد خاکستری‌رنگ زنی که در سمت چپ تابلو است. در برابر فیگور حضرت مسیح(ع)، مفهوم بدگمانی را القا می‌کند و نشان‌دهندهٔ اضطراب و ناراحتی اوست. هرگاه زرد روشن در کنار رنگ‌های تیره به‌کار رود و با آن‌ها کنتراست ایجاد کند، حالت وجد و نشاط را در بیننده ایجاد می‌کند.

شکل‌های ۲۱۹ تا ۲۲۲، تغییر و دگرگونی رنگ زرد را در مجاورت رنگ‌های دیگر نشان می‌دهد. در شکل ۲۱۹، رنگ زرد در زمینهٔ سفید قرار گرفته است. در این‌جا، زرد به‌رغم

شکل ۲۲۰



شکل ۲۱۹



روشنی‌اش، تیره و خاموش است زیرا سفید باعث کاهش اهمیت رنگ زرد شده است. چنان‌چه جای زرد و سفید را تغییر دهیم، نمود آن به‌طور کلی تغییر می‌کند.

در شکل ۲۲۰، زرد روی صورتی یا ارغوانی روشن قرار گرفته است. در این‌جا، زرد چهره می‌بازد و به سبزی متمایل می‌شود و قدرت خودنمایی و درخشش آن کاهش می‌یابد. **صورتی** بیان کنندهٔ **عشقی پاک**، و **زرد** نمایانگر **سستی و بی‌حالی** است. هرگاه زرد در زمینهٔ نارنجی قرار گیرد، نارنجی را روشن‌تر و خالص‌تر می‌کند. رنگ‌های زرد و نارنجی، با هم، منظرهٔ صبحگاهی را هنگام طلوع خورشید نشان می‌دهند یا مزارع زرین و درخشان گندم را در نور روز نمایش می‌دهد.

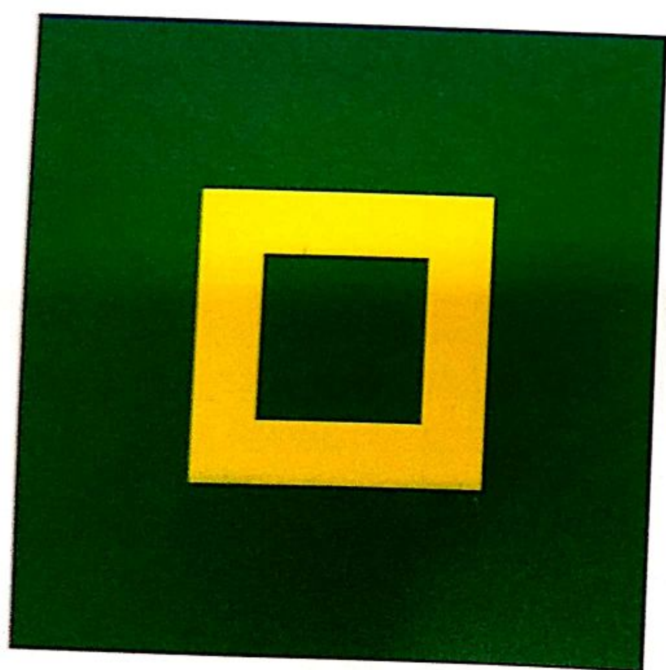
در شکل ۲۲۱، زرد در زمینهٔ سبز قرار گرفته است. در این‌جا، این رنگ در بین رنگ‌های هم‌خانواده‌اش می‌درخشد، زیرا سبز، ترکیبی است از زرد و آبی.

زرد در زمینهٔ قرمزِ بنفش به شدت خودنمایی می‌کند. در این‌جا، رنگی است سخت و بدون انعطاف که وقتی با قرمزِ بنفش ترکیب شود، نمود اصلی خود را به‌طور کلی می‌بازد و به‌صورت رنگی ناتوان و خونسرد، به قهوه‌ای متمایل می‌شود. زرد در زمینهٔ آبی متوسط می‌درخشد و دارای اثری غریب و دافع است. آبی تحمل درخشش زرد را ندارد.

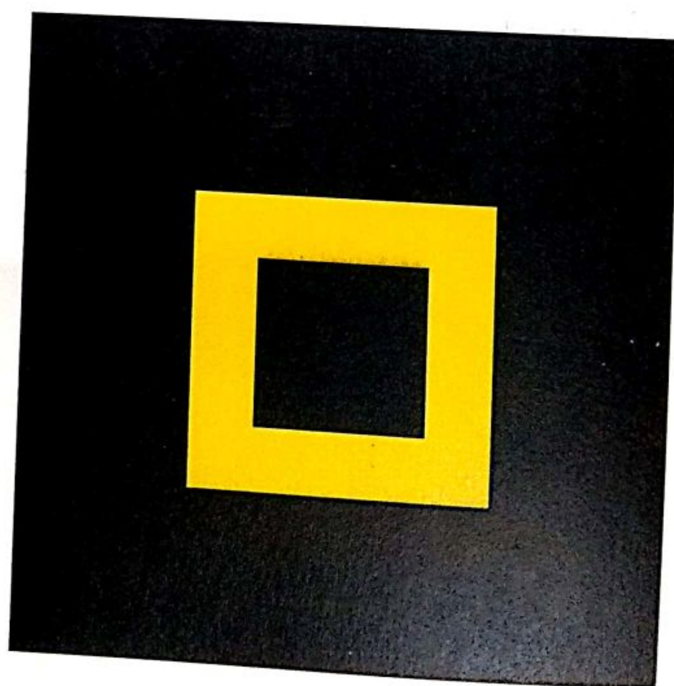
زرد در زمینهٔ قرمز، پر سر و صدا و بشاش و دارای زرق و برق است؛ می‌خواهد فریاد بزند و نشان‌هندهٔ شکوه و جلال و معرفت است.

در شکل ۲۲۲، زرد در زمینهٔ سیاه قرار گرفته است. زرد در این‌جا، رنگی است بسیار روشن، واضح و نیرومند.

در شکل‌های ۲۱۹ تا ۲۲۲، جلوه‌های مختلف رنگ زرد در زمینه‌های گوناگون معرفی شده است. با این تمرینات، قدرت خودنمایی و جلوهٔ مجرد رنگ زرد را شناخته‌ایم.



شکل ۲۲۱



شکل ۲۲۲

قرمز

قرمز نـه به آبی متمایل است نه از زردی نشانی دارد. به شدت می‌درخشد و به آسانی تاریک و خاموش نمی‌شود. رنگی است بسیار انعطاف‌پذیر که به حالات مختلفی درمی‌آید. به راحتی می‌توان آن را با آبی یا زرد ترکیب کرد و استعداد فراوانی برای تغییرمایه‌های رنگی دارد.

قرمز نارنجی تاریک و متراکم است. حرارت و تابندگی آن، حرارتی درونی و باطنی است. **وقتی قرمز به قرمز نارنجی تبدیل شود، نیرویی آتشین و ملتهب می‌یابد. قرمز نماد حیات و زندگی است و عامل مؤثری در سازندگی و تشدید رویش گیاهان بوده، بیان کنندهٔ هیجان و شورش است.**

قرمز هم‌رنگ ستارهٔ مریخ است. علامت جهان متلاطم، جنگ و شیاطین بوده، نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است.

قرمزِ نارنجی، تابشی پرشور از عشق است و قرمزِ ارغوانی بر عشقی روحانی دلالت می‌کند. در رنگ ارغوانی، قدرت روحانی و غیرروحانی (دنیوی) در کنار هم‌اند.

در شکل‌های ۲۲۳ تا ۲۲۶، قرمزِ نارنجی در زمینه‌های مختلف رنگی قرار داده شده و کنتراست‌های متنوعی ایجاد کرده است این تغییر و دگرگونی قرمزِ نارنجی در اثر رنگ‌های زمینه است.

در شکل ۲۲۳، قرمز در زمینهٔ زرد لیمویی، تاریک‌تر به‌نظر می‌آید و قدرتش ملایم می‌شود و تخفیف می‌یابد؛ این نیروی زرد است که قرمز را به این صورت درمی‌آورد.

در شکل ۲۲۵، قرمز را در زمینهٔ سبزِ آبی می‌بینیم که جلوه و درخشندگی خاصی یافته است. افروخته و شعله‌ور شده است و نشانی از آتش دارد.

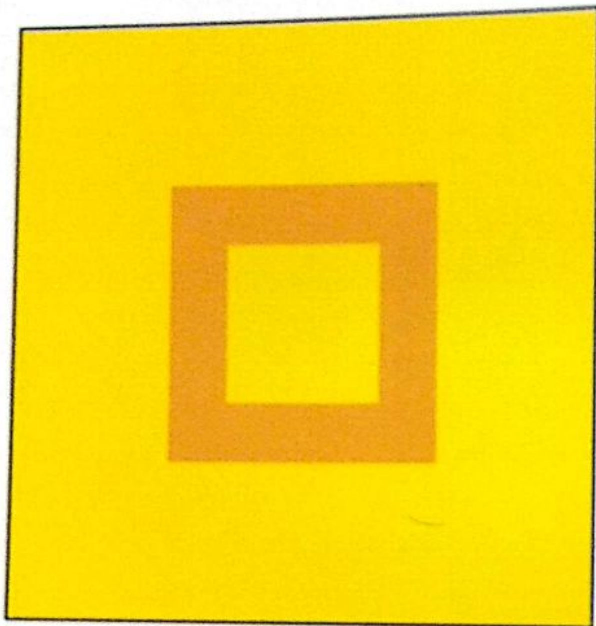
در شکل ۲۲۴، قرمز در زمینهٔ ارغوانی تیره، اثری آرام و خاموش دارد. در این‌جا، حرارت و گرمی قرمز تسکین می‌یابد.

در شکل ۲۲۶، شدت قرمز در زمینهٔ بنفش در حالی که تابش و التهابی فراوان دارد، تخفیف یافته است و کم‌تر خود را نشان می‌دهد. قرمز در زمینهٔ زردِ سبز، چشم را خیره می‌کند. بسیار زننده است و زرق و برق دارد و در روی نارنجی به‌نظر سوخته و تاریک می‌آید.

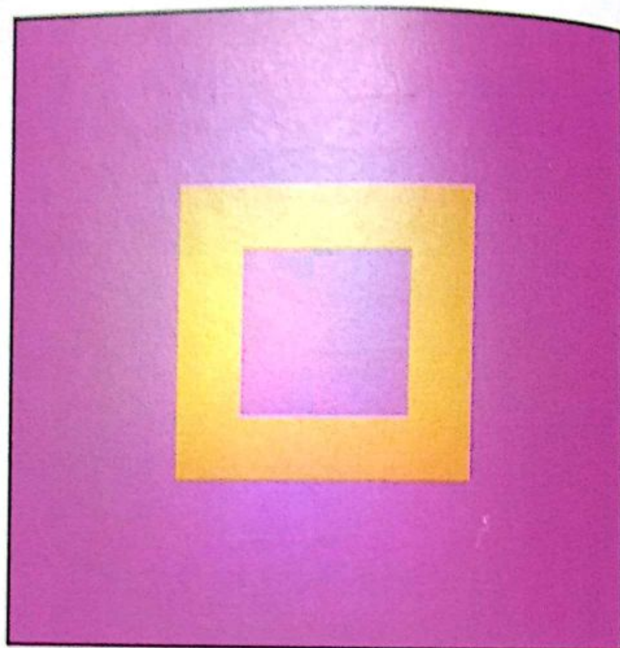
اگر نارنجی تیره شود، قرمز را به حالتی آتشین و ملتهب درمی‌آورد و دارای اثر گرمایی و حرارتی خشک می‌شود. قرمز در زمینهٔ سیاه، تضاد ایجاد می‌کند و به قرمزِ نارنجی متمایل می‌شود و حالت شرور و فاتح به خود می‌گیرد.

قرمزِ نارنجی و قرمزِ ارغوانی در تقابل یکدیگر هستند. اولی، شرور و شیطانی است و دومی، پاک و آسمانی است.

* * *

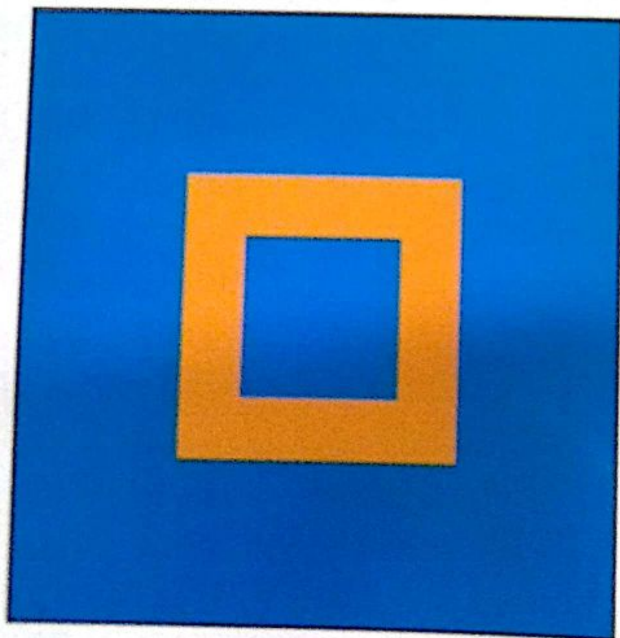


شكل ٢٢٣

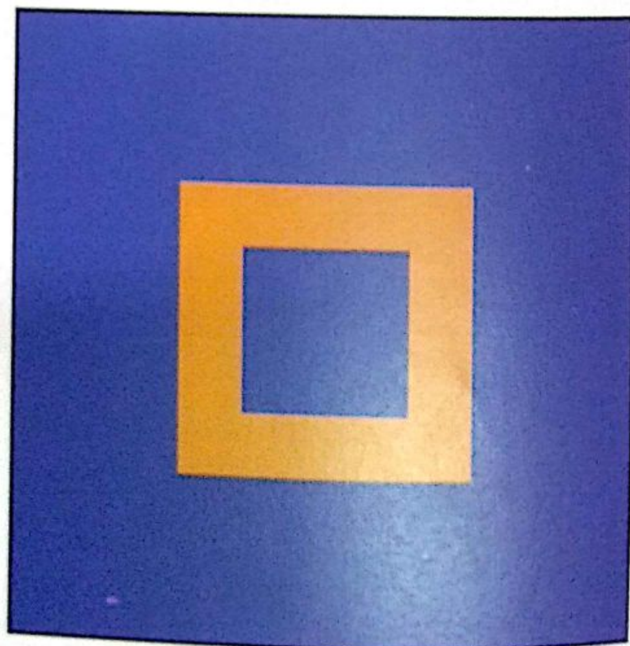


شكل ٢٢٤

شكل ٢٢٥



شكل ٢٢٦



آبی خالص نه نشانی از زرد دارد نه اثری از قرمز. آبی در برابر قرمز همواره بی‌تحرک و ناشکیباست ولی از جنبهٔ معنویت، فعال به‌نظر می‌آید و قرمز از همان نظر بردبار و بی‌اراده است. آبی همیشه روبه سردی و قرمز روی به گرمی می‌رود.

آبی همواره متوجه درون است. به همان اندازه که **قرمز با خون الفت دارد، آبی با اعصاب پیوسته است.** اشخاصی که آبی را ترجیح می‌دهند، بیش‌تر پوستی رنگ باخته دارند و گردش خون‌شان ضعیف است ولی دارای اعصابی قوی و محکم هستند.

آبی در طبیعت رنگی نیرومند است و فصل خودنمایی آن زمستان است. زمانی که طبیعت خاموش می‌شود و تمام جوانه‌ها خوابیده‌اند، رنگ آبی زندگی خود را آغاز می‌کند و جلوه و شکوه می‌یابد. آبی همیشه سایه‌دار است و همواره میل دارد در تاریکی خودنمایی کند. همیشه نامحسوس است، ولی در عین حال، اتمسفر شفافی را می‌نمایاند.

آبی در اتمسفر زمین، از طلوع صبح تا غروب آفتاب و حتی در شب به چشم می‌آید. در طبیعت، آبی از روشن‌ترین تا تاریک‌ترین مایه وجود دارد. آبی جنبه‌های گوناگون روحی را نشان می‌دهد، در فکر و روح انسان داخل می‌شود با روان او پیوند می‌خورد و تا اعماق و انتهای روح نفوذ می‌کند. **آبی مفهوم ایمان را می‌رساند و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح. برای مردم چین، آبی نماد جاودانگی است.**

وقتی آبی تاریک شود، تنزل و سقوط می‌کند و معنی وَهم، بیم و ترس، غم و اندوه و مرگ و نیستی را به‌خود می‌گیرد؛ اما همیشه نشان‌دهندهٔ فکری برتر و ماورای طبیعی است و به عالم بالا اشاره می‌کند.

شکل‌های ۲۲۷ تا ۲۳۰، رنگ آبی را در زمینه‌های گوناگون، در حالی که تضادهای متفاوتی تشکیل داده است، نشان می‌دهد.

در شکل ۲۲۷، آبی در زمینهٔ زرد آمده است. در این‌جا، تاریک به‌نظر می‌رسد و خاموش است. چنان‌چه درجهٔ تاریکی آبی را کاهش دهیم و به اندازهٔ رنگ زرد برسانیم، زرد را پرمایه‌تر و متراکم‌تر می‌سازد.

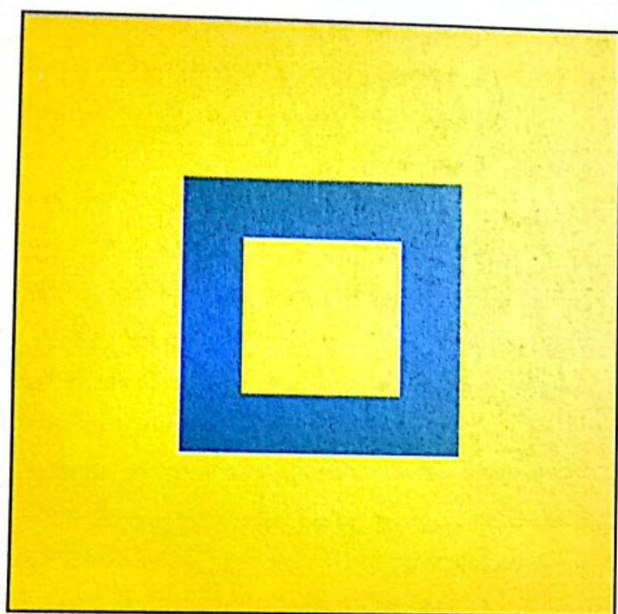
در شکل ۲۲۸، همان رنگ آبی در زمینهٔ سیاه قرار گرفته‌است. در این‌جا، آبی می‌درخشد و روشن‌تر به‌نظر می‌آید و رنگی نیرومند و خالص است. در حالی که **سیاه نشان‌دهندهٔ جهل و نادانی است، آبی وفاداری و ایمان را می‌رساند و مانند نور از دور می‌درخشد و به جلو می‌آید.**

در شکل ۲۲۹، آبی در زمینهٔ بنفش تیره، تاریک‌تر به‌نظر می‌آید؛ رو به عقب می‌رود و رنگی ناتوان و حقیر است. در این‌جا، بنفش از قدر و اهمیت آن کاسته است. چنان‌چه بنفش تیره‌تر شود، آبی اهمیت خود را بازمی‌یابد و درخشندگی و جلای خود را به‌دست می‌آورد.

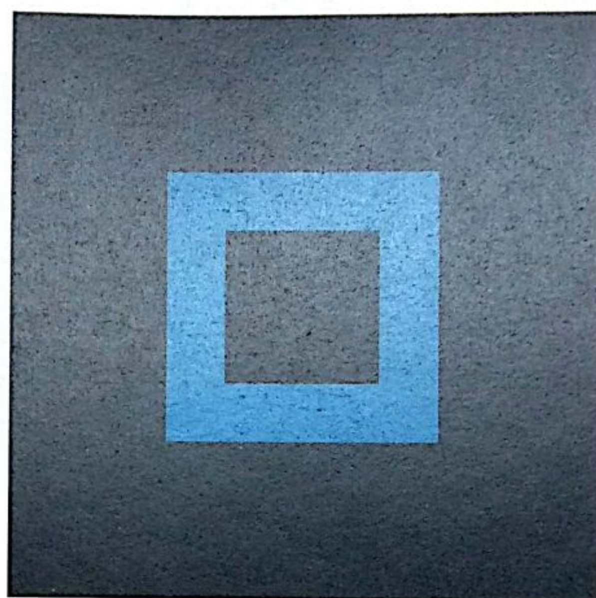
نیروی آبی در زمینهٔ قهوه‌ای تیره، افزایش می‌یابد و قهوه‌ای نیز جان می‌گیرد. آبی در زمینهٔ قرمزِ نارنجی، تیرگی خود را حفظ می‌کند، به نوسان درمی‌آید و زندگی تازه‌ای به‌دست می‌آورد. قهوه‌ای نیز رنگی تیره و خاموش است، اما نمود آن در کنار آبی تغییر می‌کند و زنده می‌شود.

در شکل ۲۳۰، آبی در زمینهٔ رنگ سبز قرار گرفته است. در این‌جا، آبی به رنگ متضاد سبز، یعنی قرمز متمایل می‌شود. زمینهٔ رنگ سبز، موجب تغییر حالت رنگ آبی به رنگی زنده و فعال می‌شود. کاراکتر اسرارآمیز آبی و سکوت و آرامش این رنگ همیشه در تابلوهای مذهبی مسیحیت به‌کار آمده است. در بیش‌تر موارد، رنگ لباس حضرت مریم(ع) با آبی رنگ‌آمیزی شده است. از بهترین نمونه‌ها، تابلوهای مذهبی **روجیروان درِوِیدن** است.

لباس آبی حضرت مسیح(ع) در تابلوی **شکنجهٔ مسیح**، اثر: **گرانوالد**، از نمونه‌های گویا و معروف است. در بیش‌تر آثار

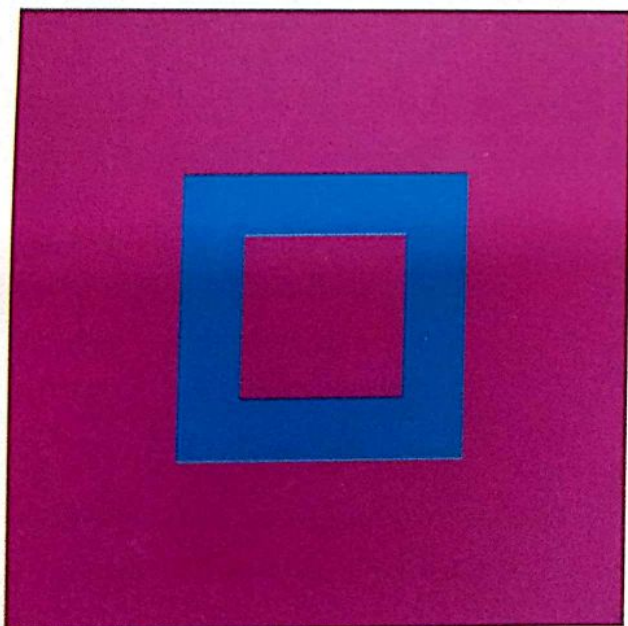


شکل ۲۲۷

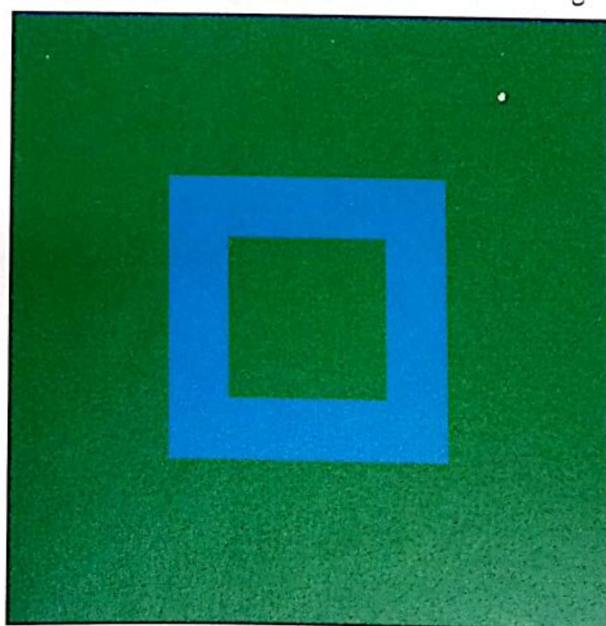


شکل ۲۲۸

شکل ۲۲۹



شکل ۲۳۰



گرانوالد و سایر نقاشان، آبی نشان فروتنی، ایمان و اعتقاد است. در برخی موارد نیز برای نشان دادن مقاومت و تحمل حضرت مسیح(ع) و سایر قدیسین به‌کار آمده است.

سبز

سبز در میانهٔ آبی و زرد قرار دارد و ترکیبی است از این دو رنگ. با تغییر نسبت‌های زرد و آبی، کاراکتر سبز نیز تغییر می‌کند. سبز از رنگ‌های درجهٔ دوم است. ساختن رنگ سبز که نه به آبی و نه به زرد متمایل باشد، کار آسانی نیست.

سبز، رنگ دنیای سبزیجات و حاصل فرایند فتوسنتز در گیاهان است. وقتی زمین را روشنی فرا می‌گیرد و ذرات آب و هوا در فضا رها می‌شوند، رنگ سبز به‌وجود می‌آید.

سبز نشان‌دهندهٔ ارضا، آرامش و امیدواری است. رنگ سبز آمیزشی است از دانش و ایمان. وقتی سبز متمایل به زرد می‌شود (زرد سبز)، احساس جوانی و نیروی بهاری را به‌وجود می‌آورد. در بهار و در تابستان که رنگ سبز فراوان است، شادی و لذت بردن از این روزها وصف ناشدنی است. وقتی سبز خالص با خاکستری تیره شود، رو به زوال می‌رود. سبزِ زرد در کنار نارنجی شدیدترین اثر خود را دارد و رنگی فعال می‌شود، سپس به حالتی معمولی و لطیف برمی‌گردد.

چنان‌چه سبز به آبی متمایل شود، حالت روحانیت آن افزایش می‌یابد. آبی منگنزی (ترکواز) غنی‌ترین ته‌رنگ سبزِ آبی است. این رنگ در دایرهٔ رنگی در سردترین نقطه قرار می‌گیرد و در برابر آن، قرمزِ نارنجی است که شدیدترین اثر گرمایی را دارد. بنابراین، سردترین رنگ دایرهٔ رنگی «سبزِ آبی» و گرم‌ترین رنگ «قرمزِ نارنجی» است.

تغییرمایه‌های رنگ سبز بسیار فراوان است و هر کدام جلوه و بیانی خاص دارد و می‌توانند با درجات مختلف خود، تضادهای زیادی به‌وجود آورد.

نارنجی

نارنجی ترکیبی از زرد و قرمز است و در میانهٔ این دو رنگ، درخشش و تابندگی فوق‌العاده دارد. از میان رنگ‌ها، نارنجی دارای درخشش خورشید است. دارای حد اعلای گرماست و زمانی که به قرمز بگراید، انرژی فعالی در خود حفظ کرده است. اگر نارنجی را با سیاه ترکیب و تاریک کنیم، کاراکتر خود را از دست می‌دهد و رو به زوال می‌رود و به‌صورت قهوه‌ای خاموش و بی‌اثر درمی‌آید. ترکیب آن با سفید نیز جلوهٔ آن را کاهش می‌دهد.

چنان‌چه رنگ قهوه‌ای به‌دست آمده از ترکیب نارنجی و سیاه را با سفید، روشن‌تر کنیم، رنگ بِژ گرمی به‌وجود می‌آید که معمولاً در رنگ‌آمیزی فضاهای داخلی بناها استفاده می‌شود و رنگی گرم و تابان است.

بنفش

ساختن بنفش خالص ـ که از ترکیب قرمز و آبی به‌وجود می‌آید ـ کار ساده‌ای نیست زیرا همواره یا به قرمز یا به آبی متمایل می‌شود. تشخیص این رنگ چندان ساده نیست.

بنفش در دایرهٔ رنگی مقابل زرد است و با آن تضادهای شدید ایجادمی‌کند. **زرد نمایندهٔهوش و دانش‌است و در برابر آن، بنفش نمایشگر بی‌خبری، بی‌اختیاری، ظلم و دشواری است. این رنگ مرموز و برانگیزانندهٔ احساسات است.**

وقتی بنفش در حالت متضاد باشد، گاهی تهدید می‌کند و زمانی تشویق‌کننده و امیدبخش است. بنفش را اگر در سطوح وسیع به‌کار گیریم، حالت ترس را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه اگر متمایل به ارغوانی باشد ـ که در طبیعت و در مناظر اغلب به‌چشم می‌خورد.

گوته در مورد بنفش گفته است: «**اشاره‌ای است به ترس زیاد، آخرت و انتهای جهان.**»

بنفش در دایرهٔ رنگی نشان‌دهندهٔ دین‌داری است و زمانی که تیره و تاریک شود، اوهام و خرافات را می‌رساند. **بنفش تیره نهان‌گاه فاجعه و مصیبت‌است. زمانی‌که این‌رنگ روشن شود، نشانهٔ تقدیس است که ما را افسون خواهد کرد.**

بنفش نماد هرج و مرج، مرگ، ستایش و عظمت است و بنفش آبی القا کنندهٔ تنهایی است.

بنفشِ قرمز نشان عشقی یزدانی و سلطه‌ای روحانی است. در طبیعت گل‌های بنفش بسیاری وجود دارند که در میان‌شان جوانه‌ها و پرچم‌های زردرنگی قرار گرفته و جلوهٔ خاصی به آن‌ها بخشیده است.

به‌طور کلی، تمام رنگ‌های روشن، جنبه‌های مثبت زندگی را نشان می‌دهند و نشانهٔ زندگی هستند و رنگ‌های تیره و تاریک نماد جنبه‌های منفی زندگی‌اند.

برای درک ارزش‌های رنگی و بیان و مفاهیم آن‌ها، دو آزمایش انجام می‌دهیم. اگر دو رنگ، مکمل یکدیگر باشند و با هم ترکیب شوند، رنگ دارای خواص و مفاهیم همان دو رنگ اولیه خواهد بود.

۱ ــ زوج‌های مکمل:

(زرد : بنفش) = (درخشندگی، علم و معرفت : تیرگی، تقدس عاطفی، تقوی)

(آبی : نارنجی) = (ایمان متواضعانه، اعتقادی فروترانه : غرور، عزت نفس)

(قرمز : سبز) = (نیروی مادی : رقت و همدردی)

۲ ــ رنگ‌های ترکیبی (مرکب):

قرمز + زرد = نارنجی

قدرت + دانایی و معرفت = غرور و عزت‌نفس

قرمز + آبی = بنفش

عشق + ایمان و عقیده = تقوی، الوهیت

زرد + آبی = سبز

دانایی و معرفت + ایمان و عقیده = مهربانی و همدردی

معانی و مفاهیم رنگ‌ها و ارزش‌های عاطفی آن‌ها بسیار مهم‌اند. تأثیر رنگ‌ها و دریافت‌های ذهنی افراد از رنگ‌ها متغیر است و بستگی به تجربهٔ آن‌ها دارد. تجربه در موقعیت‌های مختلف نتایج گوناگون خواهد داد.

هر رنگی ممکن است در پنج حالت تغییر شکل بدهد:

۱ ــ در میزان ته‌رنگ (رنگ به خودی خود): مثلاً، سبز ممکن است هم به زردی متمایل باشد هم به آبی؛ نارنجی نیز ممکن است به قرمزی نزدیک باشد یا به زردی؛ سایر رنگ‌ها نیز به‌همین ترتیب.

۲ ــ از نظر درخشندگی: مثلاً، قرمز ممکن است به ارغوانی، قرمز قرمز، قرمز تیره، آبی، آبی تیره و آبی روشن متمایل باشد.

۳ ــ در اشباع (کیفیت): مثلاً، آبی را می‌توان با سیاه، سفید یا خاکستری ترکیب کرد.

٤ ــ در میزان سطح رنگ (کمیت): مثلاً، یک سطح سبز می‌تواند در کنار سطح کوچکی از رنگ زرد قرار گیرد یا بالعکس؛ یا این‌که به اندازهٔ مساوی با هم مجاورت داشته باشند.

۵ ــ از نظرکنتراست همپایه و هم‌زمان (سیمولتانه): در این مبحث، به نقش رنگ در خلاقیت‌های هنری پرداخته‌ایم. تنها مشاهدات و تجربیات نیستند که در آفرینش آثار هنری دخالت دارند، بلکه آگاهی علمی ودرک سریع و ذکاوت نیز سهم بسزایی دارند. در تابلوی شمارهٔ ۸۱، که طراحی مقدماتی ماتیس را نشان می‌دهد، می‌بینیم که چگونه او از پیش کمپوزیسیون رنگی خود را تنظیم کرده است. ماتیس می‌نویسد: «آفرینش یک تابلو همانند ساختن یک اثر معماری به منطق نیاز دارد. احتیاجی نیست که هنرمند نظر شخصی خود را دخالت دهد، زیرا در هر اثر هنری همیشه جلوه‌ای از نظریات خود هنرمند نمایان خواهد بود.»

در این کتاب، نمونه‌هایی از آثار نقاشان بزرگ معرفی شده‌اند که همگی به جنبهٔ رنگ و معانی غنی آن توجه کرده‌اند: از جمله، تابلوی *رستاخیز*، اثر گرانوالد، *برهنه کردن حضرت مسیح(ع)*، اثر: ال‌گرکو یا *مردان کور*، اثر: بروگل و غیره... .

کنیسه، اثر: **کُنراد ویتس** Conrad Witz (۱۴۱۰ - ۱۴۴۵) موزهٔ بال (شکل ۲۳۱).

کُنراد ویتْس در تابلوهایش، دو عنصر تصویری را به‌کار گرفته است؛ با انتخاب رنگ‌های خاص و مرتبط با موضوعاتش سعی کرد مفهوم درست رنگ‌ها را به‌کار گیرد و با توجه به جنبهٔ مفهومی و ارزش روانی رنگ‌ها، مطابقت رنگ و تصویر را ایجاد کند. در آخرین کارهای خود نیز به افراد آرایش رنگی هماهنگی بخشید و جنبه‌های فضایی و پرسپکتیوی را در ترکیب‌های بدیع وارد کرد. وی همچنین تضاد در جهت و حرکت را در آثارش ایجاد کرده است.

رنگ‌های درخشان فیگورها در میان ساختمان‌ها، به آثار ویتس نمودی مشخص داده است و در همه‌جا، رنگ‌ها قدرت تجسمی دارند. چین‌وچروک لباس‌ها نیز به‌گونه‌ای رنگ‌آمیزی شده است که نمود بافتی انتزاعی را به‌دست بدهد.

در این تابلو رنگ لباس زن عابد زرد است. چین‌های عمودی لباس او با فرم‌های عمودی معماری هماهنگ است. زن ایستاده ملبس به لباسی با الوان درخشان، در فضایی تاریک و خاکستری نمایش داده شده است. در سمت راست، قسمتی از درگاه باز است. در آن‌جا، رنگ آبیِ سبز عمیقی به‌کار رفته است. زن دو لوحه قانون در دست راست و نیزه‌ای با پرچم قرمز بر دست چپ گرفته است. رنگ زرد لباس نماد فرزانگی، عقل و علم است که شدتش در زمینهٔ خاکستریِ تیره، چندین برابر شده است. در قسمت‌های زردِ روشن، سایه‌های لباس با رنگ خاکستری بنفش و با همان شدت، چین‌های لباس را شکل داده‌اند. این نحوهٔ گزینش رنگی سبب شد تا رنگ زرد و سایه‌های خاکستری بنفش در حالتی نوسانی، نمودی هم‌زمان و متقارن (سیمولتانه) داشته باشند. قسمت تیرهٔ لباس با رنگ‌مایهٔ قرمزِ نارنجی رنگین شده است که خود با رنگ آبیِ سبزِ قسمت باز درگاه به حالت سیمولتانه است. بالای نیزه نیز شکسته شده و با خط فوقانی درگاه هماهنگ است. عابد می‌خواهد از درگاه بیرون برود، اما نیزه‌اش شکسته است. او نمی‌تواند به راهی دراز برود و به هدایت مردم بپردازد. برای نشان دادن سرزمینی دور، آبیِ سبز به‌کار آمده است. چشمان بستهٔ عابد و لوحه‌های قانون در دست او، نماد اطاعت کورکورانه از قوانین است. رنگ‌های خاکستری قهوه‌ای زمینه همراه با رنگ‌های ترکیبی دیگر و نیز رنگ‌های زرد، قرمز، نارنجی و آبیِ سبز، به تابلو، حالتی غمزده و روحانی بخشیده است.

شکل ۲۳۱ ـ کنیسه، کنراد ویتس، موزهٔ بال.





دستهٔ کوران (*کوری عصاکش کور دگر*)، اثر: **پی‌تر بروگل** [پدر] (۱۵۲۵ ـ ۱۵۶۹) موزهٔ ملی ناپل (شکل ۲۳۲).

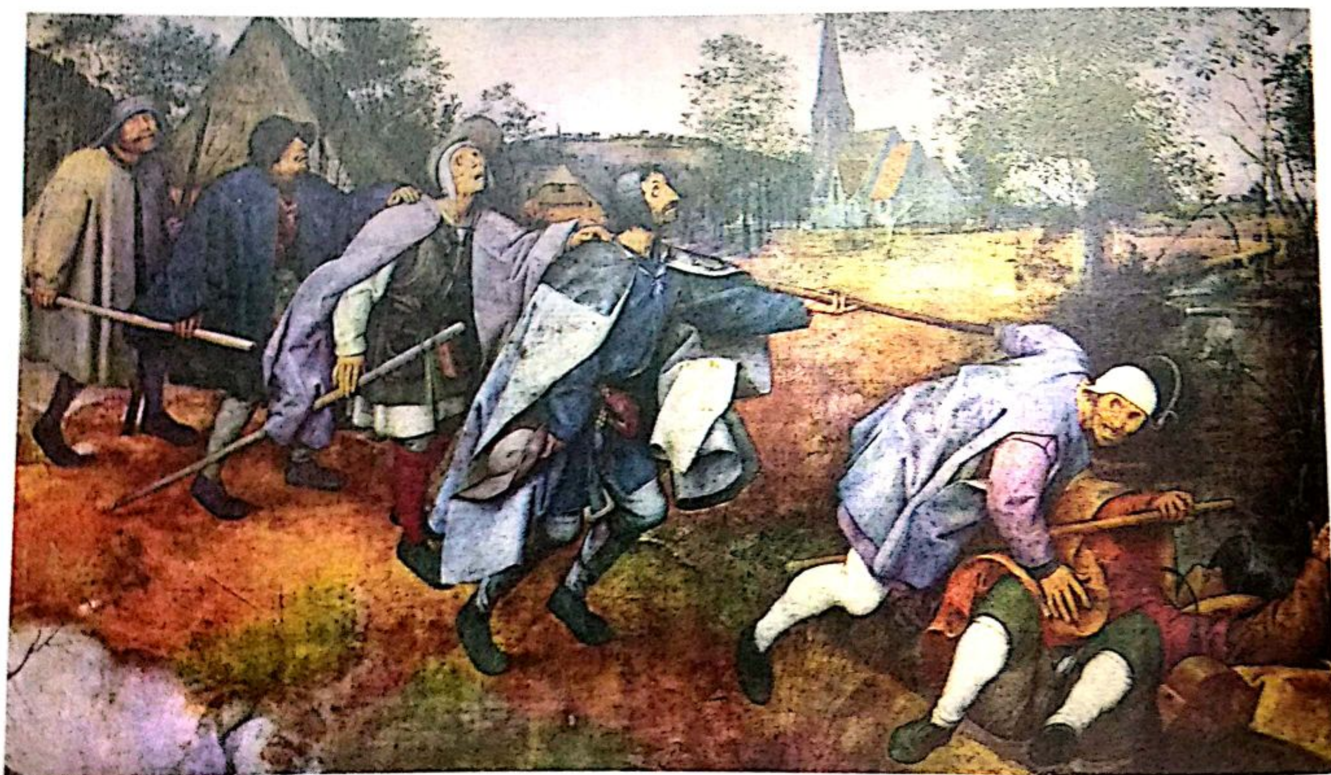
در این تابلو از سمت بالا و چپ به طرف پایین و راست، شش مرد نابینا افتان و خیزان در حرکت‌اند. آنان می‌خواهند در سه دستهٔ دو نفری آواز بخوانند. نفر اول گروه که در گودالی سقوط کرده، هم‌رنگ با آب و خاک رنگ‌آمیزی شده است و تنها بخشی از ساق‌های پای او با پارچه‌ای سفیدرنگ مشخص شده که با جوراب و کلاه نفر دوم هماهنگ است و در مجموع به‌صورت مثلث قرار گرفته‌اند.

قسمت‌های روشن با رنگ افق که در بالا و سمت راست از لابه‌لای درختان مشاهده می‌شود، هماهنگ شده است.

کت و روپوش شخص دوم که با دو رنگ ارغوانی خاکستری رنگ‌آمیزی شده است، نظر بیننده را به طرف پایین می‌کشاند تا به سمت نقطه‌ای اشاره کند که اولی سقوط کرده است و حالت ادامهٔ سقوط نفر بعدی را القا کند.

شخص سوم با حالتی متزلزل و ناپایدار با رنگ‌های خاکستری ـ آبی‌تیره لباس‌هایش، هم‌رنگ رنگ‌های کلیسایی است که از دور نمایان است. لباس زیر او و دستی که چوب را گرفته، درست هم‌رنگ ناقوس کلیساست و چشمانش بیهوده به سمت کلیسا نظر دارد. نفر چهارم نیز تعادل خود را از دست داده است، اما با امیدواری زیاد، کت سبزرنگ و شانهٔ نفر جلویی را چسبیده است. رنگ سبز لباس او و جوراب‌های قرمزِ ارغوانی‌اش هم‌رنگ لباس نفر اول و هماهنگ با لباس بنفشِ روشن نفر دوم است. نفر پنجم با پالتویی به رنگ آبیِ خاکستری تیره گروه جلو را از نفر آخر جدا می‌سازد. او وحشت‌زده با افکار موهوم (آبیِ خاکستری) و کلاه و صلیبی در گردن، به حالت توقف ایستاده است. رنگ بنفش جوراب او با رنگ پالتوی نفر چهارم مطابقت دارد. نفر ششم با هیکلی چاق‌تر و با پالتویی به رنگ سبزِ خاکستری، هم‌رنگ بخشی از رنگ گودال آب است و در گوشهٔ تابلو به هر سمتی ممکن است سقوط کند. این راهپیمایی دردناک کوران و حالت غمگین آنان چون شبحی رمزآلود با رنگ‌مایه‌های بنفشِ روشن ـ خاکستری ـ آبیِ خاکستری ـ سفید و زرد اُکر زمین ـ قرمز بنفش و سبز، به حالت مکمل ترکیب‌بندی شده که به‌طور کلی با رنگ‌مایه‌های سایر آثار بروگل متفاوت است.

بروگل در هیچ‌یک از آثارش، این‌چنین از رنگ‌های بنفش روشن ـ آبی خاکستری سود نبرده و رنگ‌ها را با جنبهٔ مفهومی آن‌ها به‌کار نگرفته است.



شکل ۲۳۲ ـ *دستهٔ کوران*، پی‌تر بروگل [پدر]، موزهٔ ملی ناپل.

رستاخیز، اثر: **ماتیاس گرانوالد**(۱۴۷۵ـ ۱۵۲۸)(شکل ۲۳۳).

گرانوالد سوژه‌های تابلوهایش را چنان با جسارت با قدرت شکل داده و رنگ‌آمیزی کرده است که تا پیش از او، کسی به چنین موفقیتی دست نیافته بود. او تمام قراردادهای رنگی را نادیده گرفت و با استفاده از رنگ‌های خاص و تنظیم آن‌ها در تابلو از سمبولیزم جهانی فراتر رفت. رنگ و فرم صحنه‌های نقاشی او جلوه‌ها و نمودهای متنوعی دارند. صحنه‌های مختلف تابلوهای او با سوژه‌های مذهبی رابطه‌ای روحانی دارند و در بین پرده‌های مختلف، پیوندی محکم برقرار است.

در نمایشگاه‌های نقاشی امروزی، آثار یکدست نیستند و بیش‌تر به تنهایی به نمایش درمی‌آیند و معمولاً رابطه‌ای دقیق بین مجموعهٔ تابلوها وجود ندارد. بیننده ناگزیر است شخصاً بکوشد تا رابطه‌ای میان آن‌ها بیابد. بی‌تردید، گرانوالد برای نمایش سوژه‌های موردنظرش نبوده است که از پیش، به مسئلهٔ وحدت خارجی تابلوها و جنبهٔ تزیینی آثارش توجه داشته است.

گرانوالد در این تابلو، صحنهٔ رستاخیز حضرت مسیح(ع) را به نمایش درآورده است. کمپوزیسیون از گوشهٔ چپ آغاز می‌شود. دو فیگور سرباز در سمت چپ تابلو، با حالتی ریتمیک وجود دارند که یکی به حالت مورب کاملاً خوابیده و دیگری به طرف او خم شده است. مقبرهٔ حضرت مسیح(ع) که تقریباً به حالت افقی قرار گرفته با پای یکی از سربازان و در قسمت چپ به همدیگر متصل شده است. ادامهٔ فرم پای سرباز افتاده از کنارهٔ مقبره به جانب بالا، سرباز سوم را نشان می‌دهد که با اندازه‌ای کوچک‌تر در حال سقوط به زمین است.

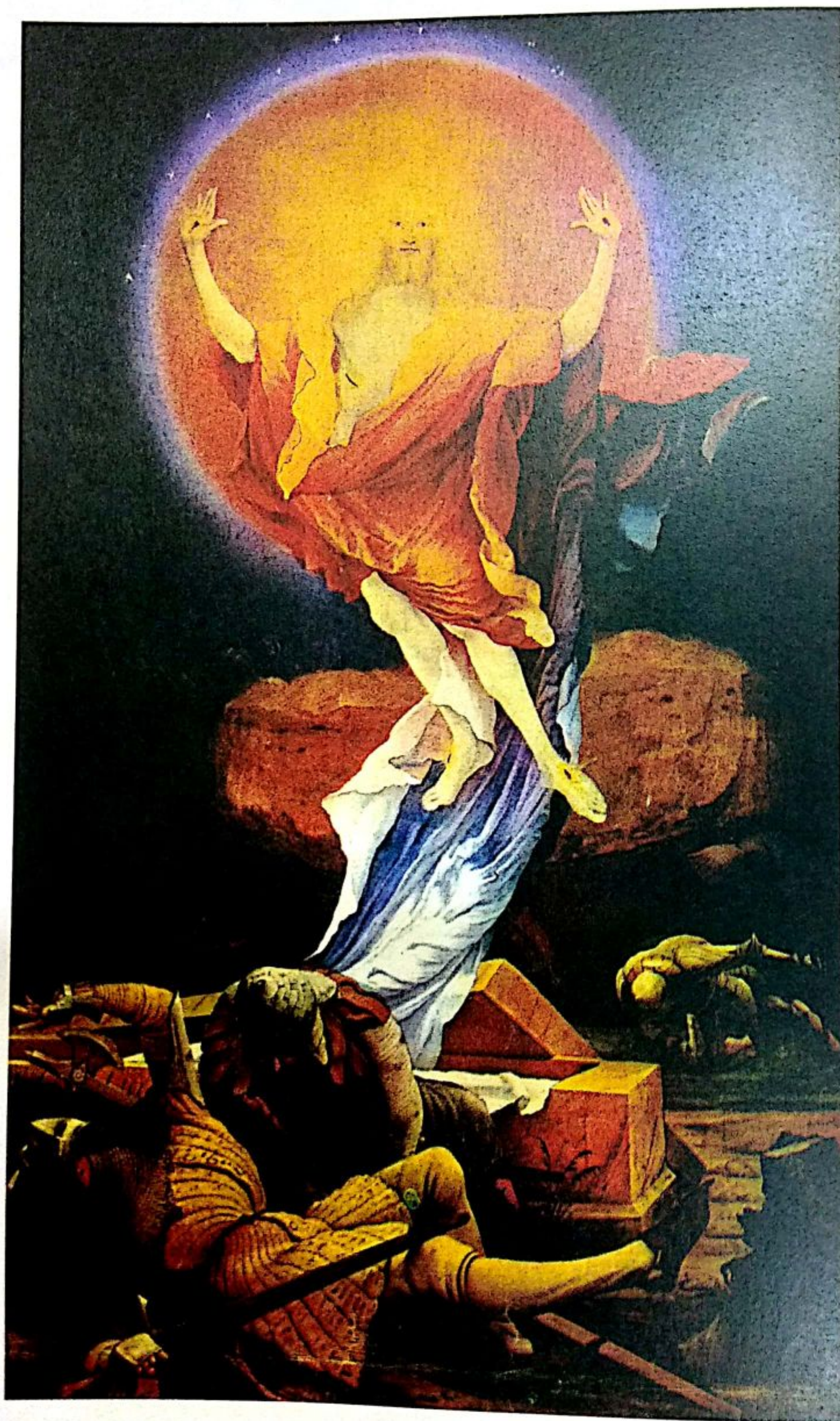
در بخش داخلی تابلو، فرم‌های عمودی و افقی و مورب بی‌شماری به حالت متضاد قرار گرفته‌اند. بخشی از لباس سرباز در سمت چپ به رنگ زرد، بخشی از لباس سرباز دوم با قرمز و لباس سرباز سوم با قرمزِ تیره رنگین شده است. دستهٔ شمشیر سرباز جلویی و کلاه‌خود او درخشان‌اند و کلاه سومی نیز با همان شدت می‌درخشد. این سه نقطهٔ درخشان، مثلثی را شکل می‌دهند که چشم را به داخل تابلو هدایت می‌کنند. شمشیری که به حالت مورب در دست سرباز اولی است، با خطی که روی سینه حدفاصل لباس و زره قرار دارد، دو ضلع مثلثی دیگر را تشکیل می‌دهند که به‌صورت زاویه‌ای است که به داخل تابلو باز می‌شود و نقطهٔ شروع حرکت صعودی حضرت مسیح(ع) در تابلو تأکید می‌کند. این نقطه که کفن سفیدرنگ و نورانی حضرت مسیح(ع) را به حالت مورب با سایه‌های آبی و بنفش کم‌رنگ نشان می‌دهد، به طرف راست و بالا متمایل است و در بالا کم‌کم به چپ متمایل می‌شود. در آن قسمت هیکل مسیح(ع) را هالهٔ نورانی قرمزرنگ عظیمی دربرگرفته است.

حرکت مورب قسمت مرکزی تابلو که از پارچه‌های رنگین سفید، قرمز، آبی و بنفشِ کم‌رنگ تشکیل شده با سطح رنگین قهوه‌ای صخرهٔ زمینه به حالت تضاد قرار گرفته است و حرکت صعودی حضرت مسیح(ع) را به جانب بالا شدت بخشیده است.

گرانوالد در این تابلو، با نهایت قدرت از اثر متافیزیکی رنگ‌ها بهره گرفته است. رنگ قرمزِ تیره در بخش‌های مختلف تابلو با سطوح کوچک سبز، به حالتِ مکمل، کنتراست شدیدی را به‌وجود آورده‌اند.

از همهٔ رنگ‌های درخشان طیف رنگی در تابلو بهره گرفته شده است؛ به گونه‌ای که سبزِ تیره به آرامی به سبزِ آبی، و آبی به آبیِ بنفش، و آبیِ بنفش به بنفش می‌رسد؛ و از آن به بنفش قرمز و سپس قرمز، و از قرمز به قرمزِ نارنجی و سپس نارنجی و آن‌گاه به زرد و در نهایت به سفید تبدیل می‌شود که از میان روشنی آن حضرت مسیح(ع) به آسمان صعود می‌کند. در هالهٔ نورانی، زرد و قرمز با آبی یخی پیرامون به حالت تضاد مکمل‌اند. تمام این رنگ‌مایه‌ها از میان زمینهٔ تیره با قدرت و شدت هر چه بیش‌تر به بیرون متوجه‌اند و همگی تلألؤ و شکوه رنگ‌های آسمانی را به نمایش می‌گذارند.

شکل ۲۳۳ ـ *رستاخیز* [بخشی از محراب آیزنهیم در کولمار]، ماتیاس گرانوالد، موزهٔ اونترلیندن.



کمپوزیسیون رنگ

کمپوزیسیون رنگ بدین‌معنی است که دو یا چند رنگ به‌گونه‌ای کنار هم قرار گیرند که دارای نظمی خاص باشند و مفهوم ویژه‌ای را نشان دهند. انتخاب رنگ‌مایه‌ها، نسبت و حالت آن‌ها، محل استقرارشان، جهت آن‌ها، رابطهٔ رنگ‌ها با هم و در نهایت هر یک از هفت تضاد رنگ‌ها، عوامل مؤثر و مسلم برای ایجاد کمپوزیسیون رنگ هستند.

کمپوزیسیون رنگ جنبه‌های مختلفی دارد که در این‌جا، تنها به برخی از جنبه‌های اساسی آن اشاره می‌شود. از جنبه‌های مهم آن، هارمونی (هماهنگی) کمپوزیسیون رنگ است که موردبحث قرار می‌گیرد. سعی می‌شود تا حالت و شکوه واقعی رنگ‌ها و نشان ویژه و مفهوم هر یک معلوم شود. منظور ما به‌دست آوردن دانشی است که به کمک آن، نحوهٔ گزینش و کاربرد رنگ‌ها را با توجه به معانی آن‌ها بیاموزیم.

موقعیت و تناسب هر رنگی را باید در رابطه با رنگ‌های دیگر که آن‌را احاطه کرده‌اند یا با آن همراهند، سنجید. این نکته اصل مهمی در تعیین اثر و نمود هر رنگ است. هر رنگ را باید همواره با توجه به رنگ‌های اطرافش در نظر گرفت. البته ارزش و اهمیت هر رنگ تنها با رنگ‌های همراه آن تعیین نمی‌شود، بلکه کیفیت و کمیت رنگ نیز از عوامل مهم هستند. استقرار و جای دادن رنگ‌ها در کمپوزیسیون‌های رنگی اهمیت بسیاری دارد.

در شکل‌های ۲۳۴ و ۲۳۵، رنگ زرد و سبز را با چهار رنگ دیگر در دو حالت با درجهٔ تاریکی و روشنی یکسان به‌کار گرفته‌ایم. شفافیت و روشنی این دو رنگ نیز در هر دو شکل یکسان است و در هیچ‌کدام کنتراست تاریک و روشن وجود ندارد.

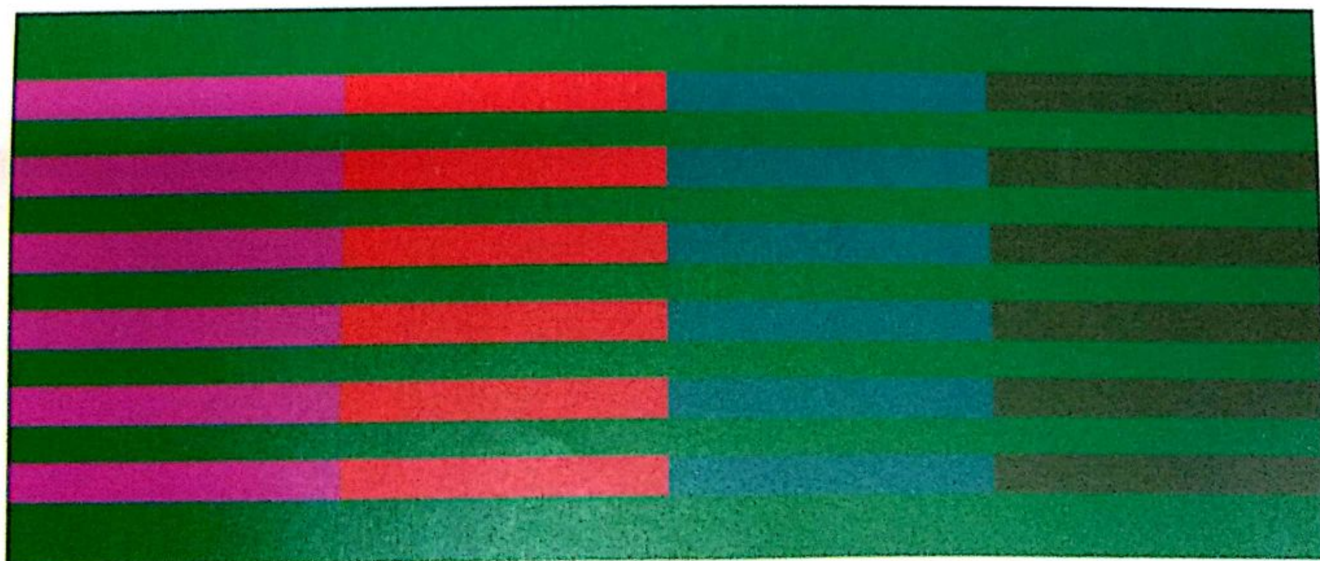
در شکل ۲۳۴، آبیِ بنفش و قرمزِ بنفش، مکمل زرد هستند و به‌شدت خودنمایی می‌کنند، در حالی که رنگ‌های سبز و نارنجیِ روشن، نسبتاً آرام و غیرفعال‌اند.

در شکل ۲۳۵، رنگ قرمز، شدید به‌نظر می‌آید و به حالت



شکل ۲۳٤

شکل ۲۳۵



تضاد مکمل با رنگ سبز است. شدت قرمز به‌خاطر وجود رنگ‌مایه‌های سبز است که بر قرمز مسلط است. سبزِ آبی (انواع رنگ‌مایه‌های فیروزه‌ای = Turquoise) و زردِ سبز که از مشتقات سبز هستند، ضعیف و ناتوان به‌نظر می‌آیند.

باید دانست که ارزش و اهمیت رنگ‌ها را نمی‌توان تنها به‌صورت مستقل یا در مجاورت با رنگ‌های دیگر دریافت. بلکه کمیت سطوح رنگ نیز از عوامل مؤثری در ارزیابی رنگ است.

در یک کمپوزیسیون نقاشی، محل قراردادن رنگ‌ها و جهت آن‌ها بسیار مهم است. مثلاً رنگ آبی اگر در قسمت بالا قرار گیرد جلوه‌ای خاص دارد و اگر در پایین و چپ یا راست بیاید، مفهوم دیگری خواهد داشت.

اگر رنگ آبی پایین باشد، سنگین است و اگر در بالای تابلو قرار گیرد، سبک و بی‌وزن خواهد بود.

قرمز تیره در بالای تابلو، سنگین است و وزن خود را تحمیل می‌کند و اگر در پایین بیاید، استوار و محکم است.

زرد در بالا، سنگین است و در پایین حالتی شناور و نامتعادل دارد. اصل مهم دیگر در کمپوزیسیون نقاشی، ایجاد تعادل و توازن رنگ‌ها و پخش و توزیع آن‌هاست. همان‌گونه که برای تعادل و توازن دو کفهٔ ترازو، پایه‌ای برای اتکای شاهین ترازو لازم است، در نظرگرفتن محوری عمودی در تابلو برای ایجاد تعادل و توازن رنگ‌ها نیز ضروری است. قراردادن سطوح رنگ‌ها با توجه به کیفیت و کمیت آن‌ها در دوطرف محور تابلو به‌ترتیبی که کمپوزیسیون رنگی متوازن باشد، از اهمیت خاصی برخوردار است.

سنگینی و وزن سطوح رنگ را باید در جهت محورها و قطب‌های تابلو محاسبه کرد. برای تعیین ارزش‌های چپ و راست تصاویر، می‌توانیم بدن انسان را درنظر بگیریم. سمت چپ معمولاً بی‌مقاومت و کم‌تر فعال است، در حالی که سمت راست فعال و چابک است. راست به جلو و بالا و چپ به پایین و عقب متمایل است. برخی از تابلوها، دارای چنین ویژگی‌ای هستند و با حرکتی که به سمت پایین و چپ یا به‌طرف بالا و راست دارند، چشم را هدایت می‌کنند. برای نمونه، می‌توان به تابلوی *مردان کور* توجه کرد (شکل ۲۳۲).

در این تابلو، حرکت فیگورها برخلاف عادت ماست. اگر مردان کور از قسمت راست و بالا به‌طرف چپ و پایین قرار می‌گرفتند، خودبه‌خود آن‌ها را در حرکتی صعودی احساس می‌کردیم و حالت سقوط ارزش خود را نداشت. برای آن‌که درستی این نظریه روشن شود، می‌توانیم تصویر را وارونه کنیم و هر دو را با هم مقایسه کنیم.

البته ممکن است نکتهٔ بالا برای بیننده‌ای که به تابلو نگاه می‌کند، مبهم و مشکوک باشد، زیرا برخی از مردم عادت دارند نوشته‌های خود را از راست به چپ یا از چپ به راست بنویسند یا بخوانند (خطوط لاتین را از چپ به راست می‌نویسند، خطوط عربی و فارسی از راست به چپ و خطوط چینی و ژاپنی از بالا به پایین نوشته می‌شوند). در هر حال، این‌ها تجربیاتی شخصی هستند و نمی‌توانند بی‌تأثیر باشند.

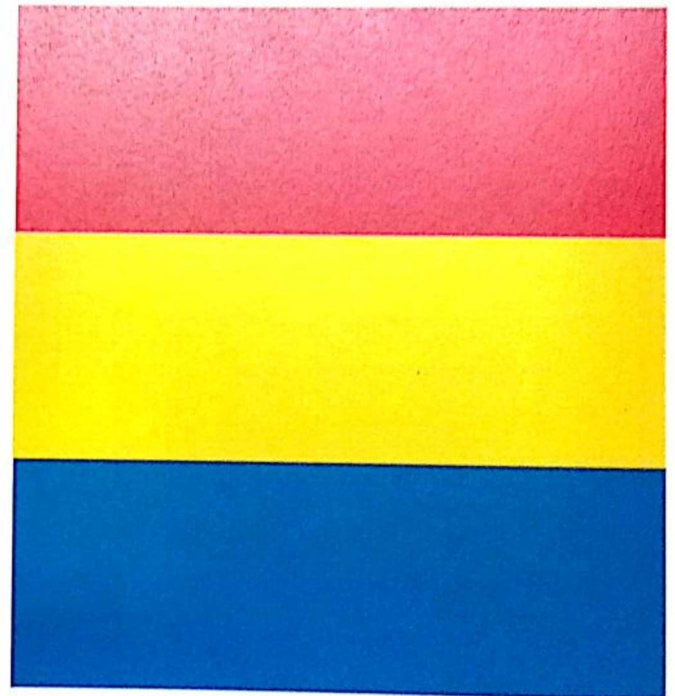
هر یک از جهات مختلف افقی، عمودی، مورب، مدور یا ترکیبی از آن‌ها جلوه‌ای خاص در تابلو دارند و مفهومی ویژه را القا می‌کنند.

حرکت افقی: دلالت بر وزن، فاصله و وسعت و پهنا دارد.

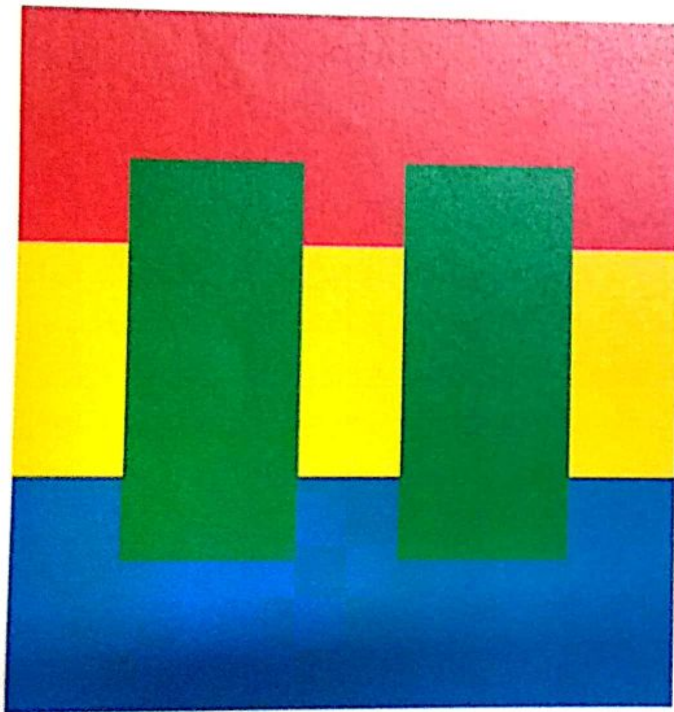
حرکت عمودی: دارای تضادی شدید با جهت افقی است و دلالت بر سبکی، ارتفاع و عمق دارد.

ترکیب دو حرکت افقی و عمودی سطح را می‌آفریند که دارای ارزش تعادل و استحکام است. هرگاه جهات عمودی و افقی همدیگر را قطع کنند، تأثیرشان بسیار شدیدتر خواهد شد.

حرکت مورب: ایجاد حرکت می‌کند و انسان را به عمق تابلو هدایت می‌کند. در تابلوی *رستاخیز* (شکل ۲۳۳)، حرکت مورب به کمک پوشش سفید (کفن) حضرت مسیح(ع)، چشم



شكل ٢٣٦



شكل ٢٣٧

به‌سوی بالا می‌کشاند و متوجه هالهٔ نورانی می‌کند.

نقاشان دورهٔ باروک نیز برای نمایش پرسپکتیوی خاص، خطوط و فرم‌های مورب را در نقاشی‌های دیواری (فرسک) به‌کار می‌بردند.

الگرکو، لیس (Liss) و مولبرچ (Maulbertsch) حرکت و جهت فرم‌ها و رنگ‌ها را برای بیان مفاهیم گویای نقاشی‌های خود به‌کار می‌بردند. اینان فرم‌ها و حرکات مورب را ترجیح می‌دادند.

چینی‌ها حرکات مورب را در کنار محورهای عمودی تابلو آگاهانه به‌کار می‌بردند. فرم‌های عمودی تابلوهای آنان چشم را به اعماق مناظر هدایت می‌کنند. این فرم‌ها اغلب در فواصل دور، در میان ابرها و فضای مه‌آلود تابلو محو می‌شوند و برای نشان دادن فواصل و مسافت در چشم‌اندازها به‌کار می‌روند.

نقاشان کوبیست برای آن که به کمپوزیسیون تابلوهای خود عمق بیش‌تری ببخشند و به حالت برجسته درآورند، از حرکات مورب و شکل‌های مثلثی استفاده می‌کردند.

فرم‌های مدور که از دایره مشتق می‌شوند، نمودی مرکزگرا دارند. ولی در عین حال، حرکت نیز ایجاد می‌کنند.

در تابلوی *تاجگذاری حضرت مریم(ع)* اثر: شارنتون، می‌بینیم که کمپوزیسیون در قسمت مرکزی تابلو دارای ترکیبی مدور است. سر حضرت مریم در قسمت مرکزی دایرهٔ بزرگ قرار دارد که چشم را فوراً متوجه مراسم تاجگذاری می‌کند.

تابلوی معروف دیگری که فرم‌های مدور در آن نقش اساسی دارند، *پیروزی اسکندر*، اثر آلتدُرفر (Altdorfer) است. در این تابلو حرکت‌های مدور ابرها تحرک صحنهٔ جنگ را تشدید کرده است.

دو یا چند رنگ که در یک مسیر قرار گیرند، ایجاد حرکت می‌کنند. شکل‌هایی که برای نمونه در این‌جا آورده‌ایم، چگونگی ایجاد حرکت را به کمک سطوح رنگ نشان می‌دهند.

در شکل ۲۳۶، سه سطح رنگی قرمز، زرد و آبی به‌صورت افقی در کنار هم قرار گرفته‌اند و دارای حرکتی افقی هستند.

تابلوی *کوهستان سن ویکتور* (شکل ۱۳۹) نیز با توجه به‌همین ویژگی آفریده شده است. در این تابلو، رنگ‌های قهوه‌ای بنفش، پلان سبز و پلان آبی به‌صورت افقی قرار دارند که در مجموع، موجب وسعت و پهنای منظره شده‌اند.

حال اگر شکل ۲۳۶ را ۹۰ درجه بچرخانیم، باندهای رنگی به حالت عمودی قرار می‌گیرند و بیان فرم به کلی تغییر می‌کند.

تابلوی *طبیعت بیجان* (شکل ۱۱۵) نیز با همین ویژگی نقاشی شده است. فرم‌های اصلی تابلو را سطوح آبی، سیاه و سفید تشکیل می‌دهند. همهٔ این سطوح به حالت عمودی قرار گرفته‌اند که با فرم‌های افقی تضاد شدیدی ایجاد کرده‌اند.

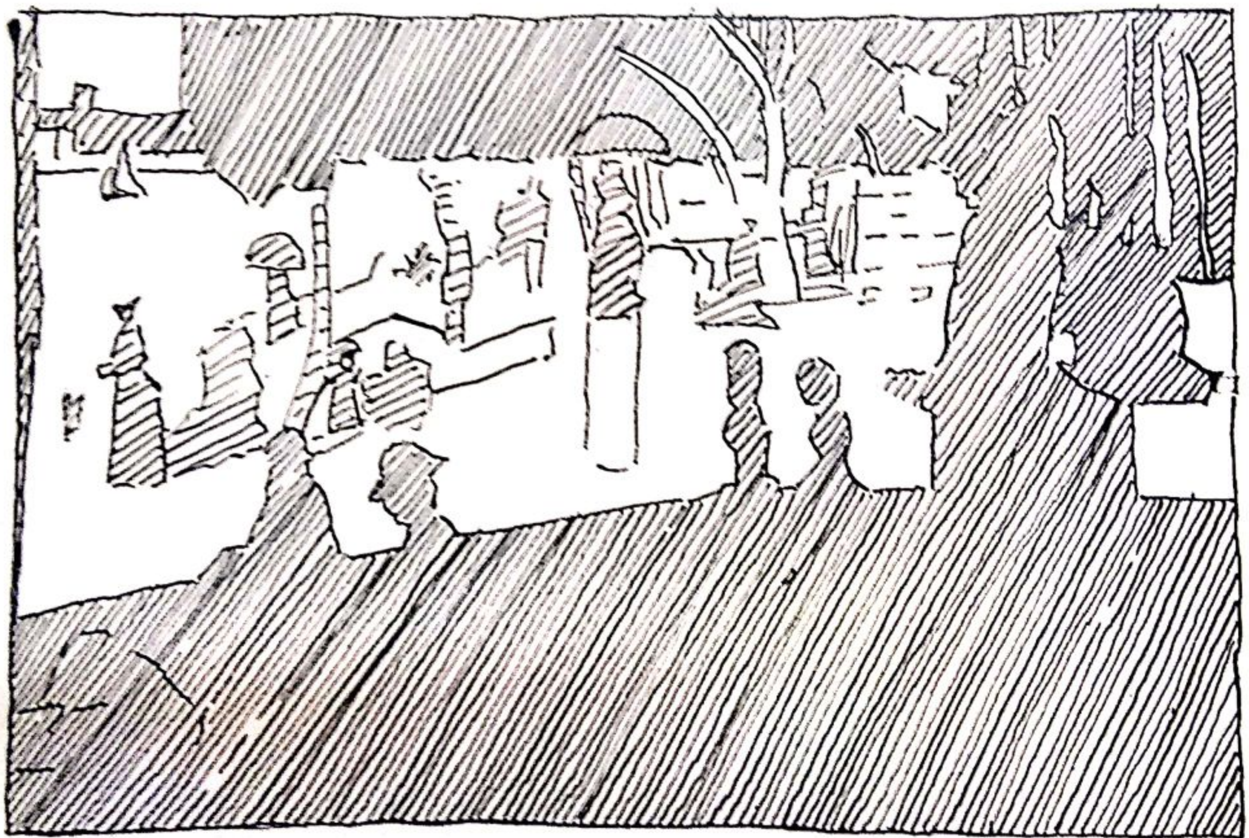
در تابلوی *برهنه کردن حضرت مسیح(ع)* فیگورهای اصلی به رنگ ارغوانی، زرد و آبی خاکستری رنگ‌آمیزی شده‌اند که به حالت افقی در تابلو جای گرفته‌اند.

در شکل ۲۳۷، سه رنگ قرمز، زرد و آبی به‌صورت افقی زمینهٔ تابلو را تشکیل داده‌اند و دو مستطیل سبز به حالت عمودی روی آن قرار دارند. در این شکل تضاد فرم‌های افقی و عمودی به شدت مشهود است و تقاطع دو حرکت افقی و عمودی ایجاد آرامش کرده‌اند.

در تابلوی *کلیسای افز* (شکل ۸۶)، سطوح قرمز، آبی و زرد در زمینه به حالت افقی قرار گرفته‌اند. فیگورهای تابلو به حالت عمودی ترسیم شده‌اند و همراه با رنگ‌های قرمز، آبی و سبز تضاد شدیدی را با فرم‌های زمینه به‌وجود آورده‌اند.

در تابلوی *گردشگاه گراندژات* (شکل‌های ۱۷۷ و ۲۳۸)، سایه‌های تاریک قسمت پایین تابلو با رنگ‌های تیرهٔ شاخ و برگ درختان در بالا به حالت افقی قرار دارند. تنهٔ درختان و فیگورهای ایستاده به حالت عمودی رسم شده‌اند و با فرم‌های افقی پیشین متضادند.

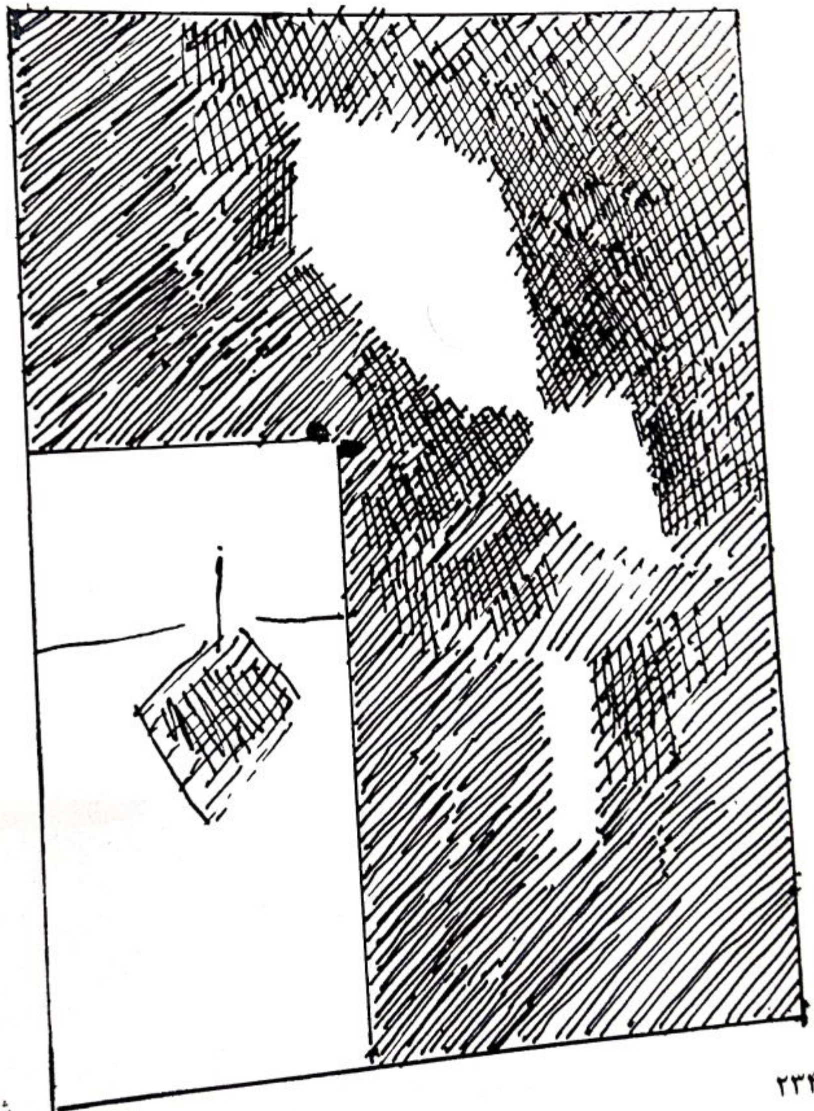
تابلوی کنیسه (شکل ۲۳۱)، نمونهٔ دیگری است که تضاد فرم‌های عمودی و افقی را نشان می‌دهد. در این تابلو، رنگ قرمز پرچم و آستین‌های زن به‌صورت افقی شکل گرفته تا با فرم‌های عمودی پیراهن زرد رنگ و در باز شده و رنگ آبی تیرهٔ آسمان به حالت متضاد قرار گیرد.



شکل ۲۳۸

تی‌سیین از نقاشانی است که با استفاده از تاریکی‌ها و روشنی‌های رنگ، حرکات عمودی و افقی تابلوهایش را شکل داده است. روشنی‌ها و تاریکی‌های منظم در تابلوهای او سبب شده تا آن‌را به‌عنوان «فرمول تی‌سیین» بشناسند. اغلب هیکل‌ها و تصاویر در آثار تی‌سیین به شکل حرکات مورب یا مدور هستند. شکل ۲۳۹ آنالیز یکی از تابلوهای اوست. در تابلوی *کافهٔ شبانه* (شکل ۱۵۸)، سطوح نارنجی، زرد، سیاه و آبی هر کدام به‌صورت افقی، عمودی و مورب نظم یافته‌اند. شکل ۲٤۱ آنالیز تابلوی فوق را نشان می‌دهد.

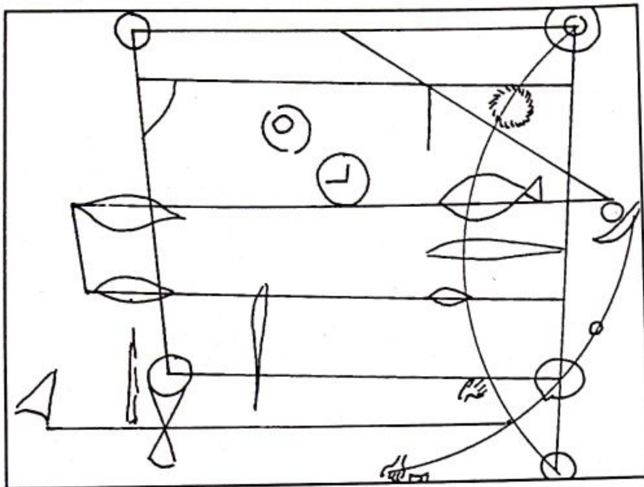
دید انسان خود به خود میل دارد آن‌چه را دوست دارد با هم ترکیب کند و همهٔ شکل‌ها و رنگ‌ها را با هم ببیند. این ویژگی بینایی است که میل دارد عناصر تصویری هم‌شکل و هم‌رنگ را مرتبط با هم ببیند و بین‌شان ارتباط برقرار کند. این خاصیت هم‌زمانی دیدن در مورد سطوح، سایه‌ها، بافت‌ها و



شکل ۲۳۹

رنگ‌ها و به‌طور کلی عناصر شکلی تابلوی نقاشی تأثیر مهمی در ترکیب‌بندی و فضاسازی اثر دارد.

در شکل ۲۴۲، دو گروه رنگی با نسبت‌های مختلف مشخص شده است. در شکل ۲۴۳، نیز چگونگی دیدن گروه‌های رنگی به‌طور هم‌زمان آمده است. چشم رنگ‌های دلخواه خود را با هم می‌بیند و هرگاه تعداد رنگ‌ها بیش‌تر باشند، تضادهای هم‌زمان (سیمولتانه) هم‌زیستی دارند. در این شکل، تکه‌های زرد به‌صورت مثلث قرار گرفته‌اند و تکه‌های قرمز به‌صورت مربع و آبی‌ها در شکل پنج ضلعی نظم یافته‌اند.



شکل ۲۴۰



شکل ۲۴۱

جلوه و نمود هر کمپوزیسیونی بسته به فرم، شکل، جهت، فضا و نمونه‌های هم‌زمان است. تمام الگوهای هم‌زمان دارای وضعیتی مشخص و دسته‌بندی منظم و دقیق‌اند. درست مانند افراد جوامع بشری که با توجه به ترکیبات خونی دسته‌بندی شده و هر دسته با یکدیگر ارتباطی هم‌شکل دارند. در تابلوهای نقاشی، این نکته بسیار مهم است. نمونهٔ خوب تضاد فرم‌های هم‌زمان، تابلوی معروفی از سزان به نام *سیب‌ها و نارنج‌ها* (شکل ۱۲۸) است.

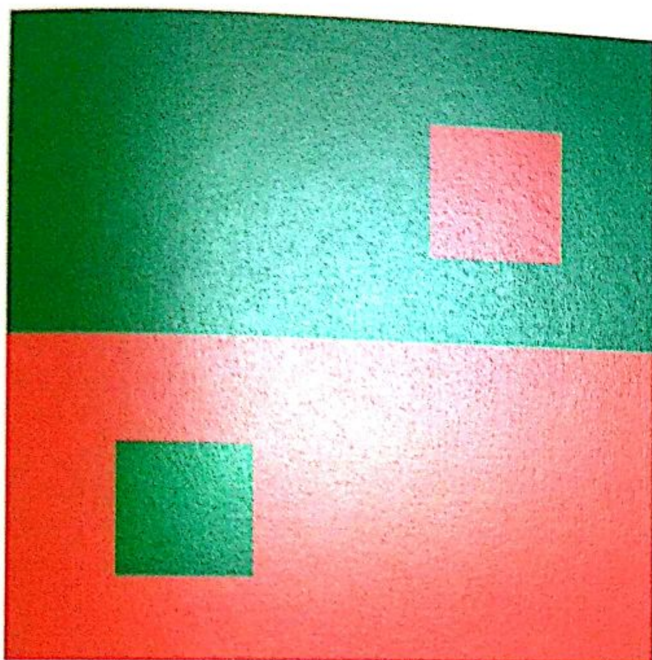
در تابلوی *ماهی‌های جادویی* (شکل ۱۶۵)، تأثیر دو رابطهٔ چشم‌گیر را ملاحظه می‌کنیم. نخستین نکته، رابطهٔ میان فرم‌هایی است که تقریباً به‌صورت مربع درآمده‌اند و حالتی ایستا به فرم‌های تابلو داده‌اند. فرم‌های دست راست و دست چپ تابلو رودرروی هم قرار گرفته و سایر فرم‌ها در میان‌شان قرار دارند. فرم مستطیل وسط تابلو نقطهٔ تجمع ماهی‌هاست. بدون ارتباط این فرم‌ها و نقاط با هم ـ که موجب نظم تابلو شده است ـ تابلو هماهنگی جالبی نمی‌توانست داشته باشد (شکل ۲۴۰).

آفرینش یک اثر نقاشی مستلزم ایجاد نظم یا دسته‌بندی رنگ‌هاست. مثلاً، به کمک گروه رنگ‌های تاریک و روشن، سرد و گرم می‌توان نظم را به‌وجود آورد. حالت قرار گرفتن و توزیع رنگ‌ها با توجه به تضادهای مختلف رنگ‌مایه‌ها نیز از شرایط ضروری و اولیهٔ یک کمپوزیسیون خوب است. از همه مهم‌تر، جهت و حرکت فرم‌های کمپوزیسیون است که در عین تنوع با ایجاد رابطه میان یکایک آن‌ها، کمپوزیسیون دارای ارزش ویژه‌ای می‌شود.

زمانی که رنگ‌مایه‌ها به‌صورت سطوح کوچک یا وسیع استفاده شوند، رنگ‌ها در شرایط خاص قدرت شدیدتری می‌یابند. در شکل ۲۴۴، قرمز و سبز در دو وضعیت نشان داده شده‌اند. یک‌جا قرمز از اهمیت سبز می‌کاهد تا خود را بیش‌تر بنمایاند و در جای دیگر که زمینه قرمز است، سبز این ویژگی را کسب می‌کند. در این‌جا، نسبت رنگ‌ها موجب شدت بخشیدن یک رنگ و نفی رنگ دیگر می‌شود. نمونهٔ خوب برای این ویژگی تابلوی *سیب‌ها و نارنج‌های* پل‌سزان است.

نکتهٔ مهم دیگر این است که آیا فرم رنگ می‌تواند همواره حالتی ثابت و ساکن یا دینامیک و فعال داشته باشد. در شکل ۲۴۵، فرم رنگ آبی حالتی متغیر دارد. در شکل ۲۴۶، همان فرم با حاشیه‌ای در سمت چپ و راست خود، ثابت شده است. در این‌جا، فرم میانی با آن‌چه در شکل ۲۴۵ آمده، کاملاً متفاوت است و حالتی ثابت دارد.

این‌گونه تأثیر و تأثر سطوح رنگ‌ها را در یکدیگر «نفوذ یا تداخل» می‌نامیم که هم در مورد سطوح رنگی صادق است هم دربارهٔ رنگ‌ها به خودی خود. این ویژگی در نقاشی‌های دیواری (فرسک) همواره موجب استحکام کمپوزیسیون می‌شود. جیوتو از نقاشانی است که در کمپوزیسیون‌هایش این نکته را مورد توجه قرار داده و برای موزانهٔ رنگ و فرم، از فرم‌های عمودی و افقی بهره گرفته است. توجه به مرزهای سطوح رنگ و فرم‌های عمودی و افقی، موجب استواری و

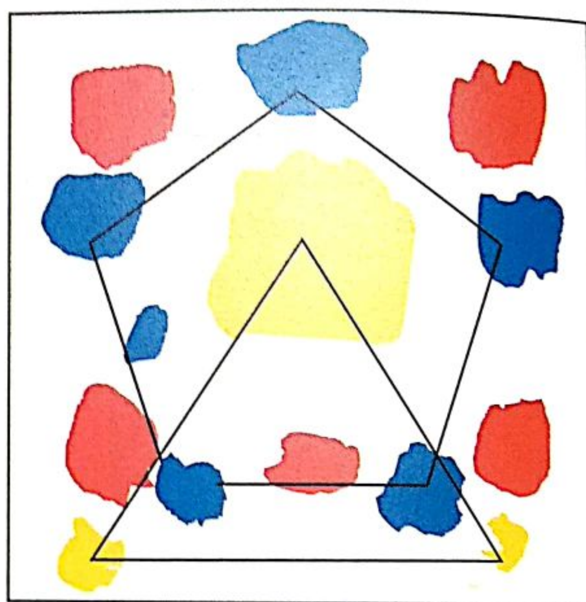


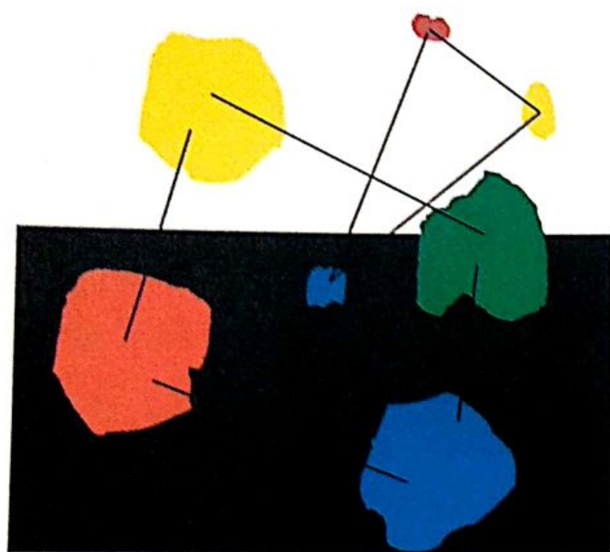
شکل ۲۴۲

استحکام تابلو می‌شود. اگر فرم‌ها و رنگ‌ها در میان شکل‌های دیگر محدود نشوند. حالت نااستواری و ناپایداری به خود می‌گیرند. نمونهٔ بسیار خوبی که نکتهٔ فوق را در خود دارد، تابلوی *پارلمان در مه* (شکل ۱۲۷) است.

نقاشان تاشیست نیز ایستایی و ناپایداری فرم‌ها را در آثارشان مورد توجه قرار داده‌اند.

تا این‌جا، کوشیده‌ایم برخی ایده‌ها، فرمول‌ها و اصول و قواعد کمپوزیسیون رنگ را به‌دست دهیم. با وجود آن‌که به تمام این نکات معتقدیم و دانستن آن‌ها را برای آفرینش یک اثر هنری خوب ضروری می‌دانیم، یک اصل مهم را یادآور می‌شویم و آن عبارت است از: پای‌بند نشدن به‌دستورات دست‌وپاگیر و فراموش نکردن ابتکار شخصی.

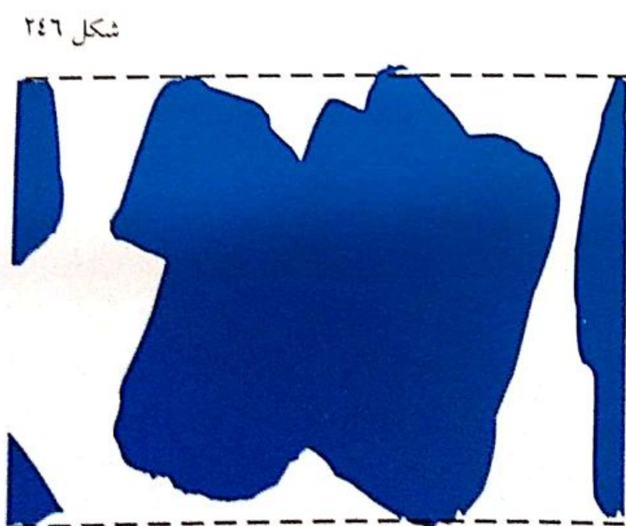

شكل ٢٤٣


شكل ٢٤٤

شكل ٢٤٥



شكل ٢٤٦



موعظهٔ برنارد مقدس، اثر: **بارتُو لُومئو**، سدهٔ پانزدهم، سی‌ین، قصر پوبلیک، ایتالیا (شکل ۲۴۷).

کمپوزیسیون در این تابلو نمونهٔ خوبی برای آموختن اصول کمپوزیسیون رنگ است که با توجه به حرکات و جهت فرم‌ها ایجاد شده است. رنگ قرمز در جهت‌های افقی قرار گرفته است و سطوح آبی و سفید به‌صورت پراکنده در تابلو پخش شده‌اند. آبی و سبز به حالت مورب تا بنفش در کنارهٔ تابلو کشیده شده‌اند و قرمز نیز آبی و بنفش را نشان می‌دهد. برنارد مقدس که تن‌پوشی به رنگ قهوه‌ای زرین بر تن دارد، در حال موعظه است. سخن او دربارهٔ زشتی‌ها و خوبی‌های دنیا و آخرت است. رنگ‌های بنفش و آبی فضای آرام و خاموشی را به‌وجود آورده‌اند و رنگ سفید به پاکی و خلوص اشاره می‌کند. در مقابل نجابت و پاکی واعظ، دختر و پسر جوان را می‌بینیم که با بدن‌های منحرف شده به چپ و راست، به سخنان او گوش می‌دهند. آنان سر خود را برگردانیده‌اند که تأکیدی است بر دنیوی بودن‌شان. قرمزی لباس بعضی از فیگورها به قرمزِ نارنجی زمینه پیوسته است و رنگ لباس آن‌ها که در قسمت بالا نشسته‌اند به رنگ‌های قرمز، سفید، آبی، نارنجی و بنفش است که همه با هم هماهنگ‌اند. مردان و زنانی که در پایین زانو زده‌اند نشان‌دهندهٔ اختلاف و تضاد بین طبقات مردم هستند. لباس‌های زربفت برخی از فیگورهای نشسته نیز دلالت بر غرور و هوشیاری آنان دارد. در این تابلو، چند رنگ محدود به‌کار رفته‌اند که نیروی زیادی دارند و فرم‌های واقعی نیز بیش از آن‌که انتزاعی باشند، خیالی‌اند. رنگ‌ها و شکل غیرمادی آن‌ها دلالت بر قانونمند بودن و مهارت هنرمند در آفرینش اثری تجسمی دارند.

شکل ۲۴۷ ـ *موعظهٔ برنارد مقدس*، بارتولومئو، سدهٔ پانزدهم، سی‌ین، قصر پوبلیک، ایتالیا (Palais public. Scieene).

←



سخن پایان

این کتاب کوشید وسیلهٔ نقلیه‌ای فراهم کند تا هنرمندان بتوانند به‌سهولت راه طولانی هنر را طی کنند. راه طولانی هنر ساده نیست و مشکلات فراوانی به همراه دارد. قوانین رنگ این کتاب راه را تا اندازه‌ای هموار می‌کند و در واقع، کتابی دربارهٔ آموزش هنر رنگ است که براساس قوانین رنگ در طبیعت و به ویژه، پدیدهٔ چشم‌نواز رنگین‌کمان (قوس قزح) پایه‌گذاری شده است. این پدیده در جو زمین قابل رؤیت است و نمونه‌ای بسیار خوب برای معرفی رنگ‌های خالص است که در ضمن، با ترکیب آن‌ها با یکدیگر دو قطب کُره رنگ (از سفید تا سیاه) تشکیل می‌شوند.

تاریکی سیاه برای ظهور و پیدایش نورهای رنگین ضروری است، و روشنی سفید برای تقویت نیروی مادی رنگ‌مایه‌ها مورد نیاز است. بین سیاه و سفید دنیایی از رنگ‌ها وجود دارد. مادام که اشیای رنگین وجود داشته باشند، ما نیز آن‌ها را احساس و مشاهده می‌کنیم و به رابطهٔ میان‌شان پی می‌بریم. البته باید دانست که ماهیت اشیای رنگین، خارج از نیروی درک ماست و تنها از طریق منطق و برهان قابل درک‌اند.

قوانین رنگ فرمول‌هایی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی هستند و راهی برای رسیدن به کمال رنگ‌ها می‌گشایند.

لئوناردو ونسی تنها هنرمندی است که در کتاب خود، *قوانین تصویری*، اشاره می‌کند که: «اگر تصور می‌کنید تنها به کمک قوانین می‌توانید کاری از پیش ببرید در اشتباهید و درنتیجه معجون درهم و برهمی به‌وجود خواهید آورد.» منظور وی این است که فرمول‌ها و قوانین دست‌وپاگیر و مانع خلاقیت‌اند و باید از درک مستقیم و الهام و نبوغ خود بهره گرفت.

تمرین‌های رنگی کمک خوبی برای پرورش استعدادهای افراد است. این تمرین‌ها الگویی برای درک ضرورت‌ها و نیازهای درونی انسان است و این نیازها چیزی جز درک قوانین ثابت و پایدار طبیعت نیستند.

در این کتاب، شماری از آثار استادان بزرگ نقاشی تجزیه و تحلیل شده و نکات پنهان و معانی‌شان نیز به‌طور خلاصه توضیح داده شده است و بیش‌تر به نقاشی‌های قدیمی پرداخته شده، زیرا اکثراً برای خوانندگان آشنا و شناخته شده هستند.

قوانین رنگ که در تابلوهای بزرگان نقاشی رعایت شده، متعلق به گذشته است، ولی امروزه و برای عصر ما نیز معتبر و قابل اجرا هستند. کسانی که در آثار فرانسسکا، رامبراند، بروگل، سزان و دیگران جز سوژهٔ تابلو چیزی دیگر نمی‌بینند، باید بدانند که آن‌ها را نفهمیده‌اند و مفاهیم نمادین و قدرت هنری و زیبایی آثار این استادان برایشان پوشیده مانده است. هدف از تلاش‌های هنری، درک ویژگی‌های معنوی رنگ‌ها و فرم‌ها و آزاد ساختن آن‌ها از قالب اشیاست.

دنیای امروز با دنیای سال‌های ۱۵۶۰ یا ۱۸۶۰ متفاوت است. عصر ما عصر اختراعات است. امروزه ماشین‌هایی ساخته می‌شوند که مفهوم‌شان در کاربردشان است. این ماشین‌ها سمبل ایده‌ها نیستند، بلکه تجسم افکار انسان هستند.

امروزه، یک تابلوی نقاشی نیز یک سمبل نیست؛ تابلو با رنگ‌ها و فرم‌هایش شکل و موجودیت می‌یابد. نقاش نیز برای خلاقیت هنری خود، سطوح رنگ را که قدرت بیانی آن در خودش نهفته است به‌کار می‌گیرد و همراه با آن، الهام و درک شخصی خود را نیز در آن دخالت می‌دهد.

به هر تقدیر، نقاشی در گذر زمان، هر شکل و صورتی را ممکن است به خود بگیرد، اما رنگ به منزلهٔ عنصر بیانی اصلی جایگاه همیشگی خود را در شکل‌آفرینی این هنر خواهد داشت.

منابعی برای مطالعهٔ بیش‌تر

- اریک نیوتون، *معنی زیبایی*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۱.
- ا.ی. رهسپر، *نقاشی نوین*، دو جلد، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۴۴.
- موهولی ناگی، *دیدِنو و مجرّد یک هنرمند*، ترجمهٔ مریم جزایری ـ اسماعیل نوری علاء، انتشارات تالار ایران.
- ویکتور وازارلی، *پلاستی سیته*، ترجمهٔ پرویز افتخاری، انتشارات رُز، تهران ۱۳۵۱.
- هربرت رید، معنی هنر، ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات حبیبی، تهران ۱۳۵۱.
- هـ. و. جانسون، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران ۱۳۵۹.

* * *

کتاب‌های مفید دیگری برای مطالعات تکمیلی به زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، آلمانی و ایتالیایی وجود دارد که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به منابع مهم زیر اشاره کرد:

- Frans Gerritsen. *Présence de la Couleur*, édit: Dessain et Tolra, 1974.
- Ellen Marx. *Méditer la Couleur*, édit: Pierre Zech, Paris, 1989.
- Karl Gerstner. *Les Formes des couleurs*, édit: Bibliothéque des Arts, Paris, 1986.
- Richard Paul Lohse. *Drawing 1935 - 1985*, édit: Riese, Hans - Peter, New Yourk, 1986.
- Vasarely victor. *Folklore* Planetaire, édit: chêne, Paris.

نمایه







